نظم الصّورة التّشبيهيّة في شواهد من شعر الهذليين

أ. د. ابتسام أحمد حمدان *

مُحَمَّد أحمد الحسين**

الملخَّص

يتناول البحث نظم الصورة التشبيهية في شواهد من شعر الهذليين، محاولاً تبيان أثر انسجام التعبير التشبيهي بأركانه ومفرداته مع مكونات السياق، ليقف على مدى براعة الشاعر الهذلي في انتقاء مفرداته وتراكيبه لصوغ صورته التّشبيهيّة، كي تصبح قادرة على حمل إحساس الشاعر وتجربته الحياتيّة.

كلمات مفتاحيّة: النظم، التّشبيه، التلاؤم، التناسق.

المقدمة:

إذا كانت الكلمة المفردة لا يمكن الحكم عليها بالفصاحة إلّا إذا وُضِعَتْ ضِمن سياقٍ معيَّن؛ فإنّ هذا الأمر ينطبق على التّشبيه، إذ لا شكَّ في أنّ لنظم الصّورة تأثيرًا مهمًّا في جماليّتها، إن لم نقل: إنّه الأساس في بناء الصّورة.

إن اختيار أركان التشبيه بمفرداته الخاصة، وضمّ بعضها إلى بعض، وتناسق هذه المفردات والمكونات مع عناصر السياق الأخرى هو سر تميز الشاعر في صوره التشبيهية، وهو الأساس الذي يحدد الفروق الدلالية والخيالية بين صورة وأخرى، وهذا ما يأمل البحث أن يوضحه.

أهمية البحث وأهدافه:

يسعى البحث إلى بيان أهمية النظم الذي يعد أساس البلاغة وعمودها، وإبراز دوره في جمالية الصورة التشبيهيّة في شعر الهذليين.

ومن ناحية أخرى يحاول البحث أن يبن خصوصية إبداع الشاعر الهذلي في نسج صورته التّشبيهية، وحرصه على تلاؤم مفرداتها وتناسقها لتنهض بالفكرة التي يعالجها، حاملةً إحساسه وتجربته الشعريّة.

منهج البحث:

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي الذي يهدف إلى تتبع نظم الصورة التشبيهية في شعر

---

* - أستاذة في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

** - طالب ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٨هـ.ش= ٢٠١٣/٠٢/٠٦م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٤/٠١هـ.ش = ٢٠١٣/٠٦/٢٢م

الهذليين، والكشف عن جوانبها، معتمداً في ذلك على التحليل اللغوي، لبيان طريقة النظم التي يعتمدها الشاعر للتعبير عن المعاني، وبذلك تركّز الدراسة على نظم الصورة الأدبية التّشبيهيّة في الكشف عن مكامن الجمال في شواهد من أشعار هذيل.

نظم الصّورة التّشبيهيّة في شواهد من شعر الهذليين

- **النظم عند علماء العربية:**

ورد النظم كثيرًا عند علماء العربيّة نحاةً وبيانيّين، وإن لم يستخدم بعضهم المصطلح ذاته، وإنّما يُفهم من كلامهم.

ومن هؤلاء ابن المقفّع، إذ قال: « فإذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل أصيلٌ، وأن يقولوا قولًا بديعًا، فليعلم الواصفون المخبرون أنّ أحدهم - وإن أحسن وأبلغ - ليس زائدًا على أن يكون كصاحب فُصوصٍ وجَدَ ياقوتًا وزبرجدًا ومرجانًا، فنظمه قلائدَ وسُموطًا وأكاليلَ، ووضع كلّ فصٍّ موضعه، وجمع إلى كلّ لونٍ شبهه، ممّا يزيده بذلك حسنًا، فسُمِّي بذلك صائغًا رقيقًا، وكصاغة الذّهب والفضّة صنعوا منها ما يُعجب النّاس من الحليّ والآنية، وكالنّحل وجدت ثمراتٍ أخرجها الله طيّبةً وسلكت سُبُلًا جعلها الله ذُلُلًا، فصار ذلك شفاءً وشرابًا منسوبًا إليها، مذكورًا به أمرها وصنعتها»[1].

إذًا، شبّه ابن المقفّع رصف الكلام، وضمَّ بعضِهِ إلى بعضٍ بضمِّ العقد، وصناعة الذّهب والفضّة، وبصناعة النحل العسلَ، وفي كلِّ ما سبق يجب أن يكون هناك تناسقٌ وانسجام في الصّناعة مهما كانت، تتطلّب من الصّانع المهارة والدّقّة، وهذا ما أشار إليه الجاحظ بقوله: «فإنّما الشِّعر صناعةٌ وضربٌ من النَّسج وجنسٌ من التّصوير»[2].

من هنا فإن نظم الكلام ليس في توالي الألفاظ في النُّطق؛ بل في تناسقها وتناسق دلالاتها، وتلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل[3]، إذ لا يمكن أن يُتصوَّر أن يكون للفظةٍ تعلُّقٌ بلفظةٍ أخرى من غير أن يُعتَبَرَ حال معنى هذه مع معنى تلك، ويُراعى هناك أمرٌ يصلُ إحداهما بالأخرى[4].

---

[1] - محمّد كردعلي، **رسائل البلغاء**، ص٢١.

[2] - أبو عثمان الجاحظ، **الحيوان**، ج٣، ص ١٣٣.

[3] - ينظر:عبد القاهرالجرجانيّ، **دلائل الإعجاز**، ص ٤٩-٥٠.

[4] - ينظر: **نفس المصدر**، ص ٤٠٦.

فكما أنّه «لا تكون الفضّة أو الذّهب خاتمًا أو سوارًا أو غيرهما من أصناف الحليّ بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصّورة، كذلك لا تكون الكَلِم المفردة التي هي أسماءٌ وأفعالٌ وحروفٌ كلامًا وشعرًا، من غير أن يحدثَ فيها النّظم الذي حقيقته توخّي معاني النّحو وأحكامه»[١].

وعلى ذلك تكون اللّفظة المفردة ميتةً لا حياة فيها لوحدها، فإن وصلها الفنّان الخالق بأخواتها في التركيب، ووضعها في موضعها من الجملة، دبّت فيها الحياة، وسرت فيها الحرارة، وظهر عليها اللّون[٢].فالسّياق يعطي اللّفظة المفردة حقيقتها وروحها[٣].

من هنا كان الاتفاق على أنّ اللّفظة تفقد قيمتها الفنّيّة عند الإفراد، ولا يكون لها مزيّةٌ وفضيلةٌ إلاّ بوضعها إذا ضمّها سياق تكون فيه عضواً فاعلاً معنوياً وشكلياً؛ أي بأن يكون لها دورٌ فعّالٌ في خلق البناء اللغوي، أو البناء الفني، وهذا لا يكون بضمِّ كلمة إلى أخرى، وإنّما بتمكين عملية التعليق التي تساعد في اكتمال البناء اللّغوي؛ لأنّ التّعليق هو الذي "يتيح للصّياغة أن تتشكّل في مستوياتٍ دلاليّةٍ مختلفة، فتأتي (الإفادة اللّطيفة)»[٤].

وليس التّعليق إلّا النّظم، والنّظم وضع الكلام الموضعَ الذي يقتضيه النّحو: « واعلمْ أن ليس النَّظمُ إلّا أن تضع كلامَك الموضعَ الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرفَ مناهجه التي نُهِجَتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسومَ التي رُسِمَتْ لك فلا تخلَّ بشيء منها، [فينظر النّاظم] في الخبر... وفي الشّرط والجزاء... وفي الحال... فيعرف لكلٍّ من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له»[٥]، وهذا النّظم هو الذي يجعل الكلام حسنًا يشهد له أصحاب البلاغة بالفضل، وعندما تسمعه تراك قد ارتحتَ واهتزَزْتَ واستحسنت[٦].

وعلى ذلك يغدو عمود البلاغة « وضعُ كلِّ نوعٍ من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعَه الأخصّ الأشكل به، الذي إذا أُبدِلَ مكانَه غيرُه جاء منه إمّا تبدُّل المعنى الذي يكون منه فساد

---

[١] - **نفس المصدر**، ص ٤٨٨.

[٢] - أحمد حسن الزيات، **دفاع عن البلاغة**،ص ٩٦-٩٧. تغيير بسيط.

[٣] - مصطفى صادق الرّافعي، **إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة**، ص/٢١٦.

[٤] - محمد عبد المطلب، **جدلية الإفراد والتّركيب في النقد العربي القديم**، ص ٣١٥.

[٥] - عبد القاهر الجرجانيّ،**دلائل الإعجاز**، ص ٨١-٨٢.

[٦] - ينظر: **نفس المصدر**، ص ٨٥.

الكلام، وإمّا ذهاب الرّونق الذي يكون معه سقوط البلاغة»[١]، وفي هذا النص إشارة مهمة إلى أساس من أسس جماليات الفن اللغوي، وهو التلاؤم والتناسب والانسجام.

ومن هنا راح عبد القاهر الجرجاني يؤكد أهمية العلاقات السياقية في توفير استقامة الكلام، وما يقوم بين معانيه من وشائج تجعل دلالتها متناسقةً معانيها متلاقية، يقول: " ليس من عاقلٍ يفتح عينَ قلبه إلّا وهو يعلمُ ضرورةً أنّ المعنى في ضمّ بعضِها إلى بعض، وتعليق بعضِها ببعض، وجعلِ بعضِها بسبب من بضع، لا أن يُنطق بعضها في إثر بعض من غير أن يكون فيما بينها تعلُّق، ويعلم كذلك ضرورةً إذا فكّر أنّ التعلُّق يكون فيما بين معانيها، لا فيما بينها أنفسِها»[٢].

وعلى ذلك يتمُّ التّفاضل بين الأدباء وبين الأشعار، فـ«أجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أُفرِغَ إفراغًا واحدًا، وسُبِكَ سبكًا واحدًا، ويجري على اللِّسان كما يجري الدِّهان»[٣]، «وذلك لا يكون إلّا من اجتماع كلِّ المقاييس الأسلوبيّة»[٤]، «من بلاغة اللّفظ»[٥]، و«إصابة معاني الكلام»[٦]، و«اختيار شريفها وكريمها»[٧]، و«أن تكون التّشابيه مصيبةً تامّةً»[٨]، و«التأليف بديعاً مخترعًا بعيدًا عن الاستكراه والاضطراب»[٩]، بحيث "تتضام المعاني، ولا يتقطع نظامها إلى درجة أنك إذا سمعت صدر البيت عرفت قافيته"[١٠].

وكان عبد القاهر الجرجاني قد أحس - في ضوء فلسفته في النظم – بخاصية الانسجام والتلاؤم القائمة على وجود علاقات قائمة على نظام إيقاعي يرتكز أساساً على حسن التأليف والنظم.

ولعل أبرز مظاهر النظم في بنية التشبيه إنما تبدو من خلال علاقات المقارنة بين أطراف متمايزة تربط فيما بينها الأداة ملفوظة أو مقدرة، وهذا لا يتم إلا من خلال روابط لغوية نظمية محكمة تحقق

---

[١] - أبو سليمان الخطّابي، **بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجازالقرآن)**، ص ٢٦.

[٢] - عبد القاهر الجرجانيّ، **دلائل الإعجاز**، ص ٤٦٦.

[٣] - أبو عثمان الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ص ٦٧.

[٤] - حمّادي صمّود، **التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس**، (مشروع قراءة)، ص ٢٩٦.

[٥] - أبو عثمان الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ص ٨٣.

[٦] - **نفس المصدر**، ص ٥٨.

[٧] - **نفس المصدر**، ص ٨٣.

[٨] - أبو عثمان الجاحظ، **الحيوان**، ج٣، ص ٣١١.

[٩] - **نفس المصدر**، ج٧، ص ٦.

[١٠] - أبو عثمان الجاحظ، **البيان والتبيين** ج ١ ص ١١٥- ١١٦.

الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، من هنا لا تبقى الأداة وسيلة للجمع أو للتقريب الذهني بين هيئة الحركة والشكل؛ لأن تفاعل الدلالات الإيحائية للطرفين من خلال السياق قد يضفي على المعنى – بحسب نوع الأداة – تفاعلاً بين الأطراف يختلف من صورة تشبيهية إلى أخرى .

وعلى ذلك فعمود البلاغة النّظم، وكلُّ ما يتعلّق بها منشؤه النَّظم، «فمن البديهي أنَّ المجازات، ولاسيّما ما قام منها على التشبيه، كالاستعارة والتمثيل، لا تتولّد إلّا من تأليف العبارة، ومن وجود علاقةٍ بين طرفين، على الأقلّ: مشبّه ومشبّه به، أو مستعار ومستعارٌ له... فالأساليب البلاغيّة من مجال الكلام لا من مجال اللغة»[1].

لذلك ربط عبد القاهر بين حدوث هذه الأساليب وبين النَّظم «وذلك لأنَّ هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها، من مقتضيات النظم، وعنه يحدث، و به يكون؛ لأنّه لا يُتَصَوَّر أن يدخل شيءٌ منها في الكلم وهي أفرادٌ ما لم يُتَوَخَّ فيما بينها حكمٌ من أحكام النّحو»[2]، وهو ما جعله يُرْجِع الحسن والمَزيّةِ والأريحيَّةِ إلى ما يتعلّق بالنظم والتركيب، لقد جعل النظم عُمْدَة الصورة البيانيّة، وعُمْدَة جماليّتها؛ بل عمدة الكلام والشعر:

«وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتمًا أو سوارًا أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلامًا وشعرًا، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه»[3].

– **النظم و جمالية التشبيه في شواهد من شعر الهذليين:**

وإذا ما أتينا إلى الشِّعر الهذلي وجدنا شعراءه قد حرصوا على تلاحمه وانسجامه وسبكه سبكًا محكمًا، كيف لا وقد ذاع صيت هذا الشعر، وعلَتْ مكانته وارتقت، وقال بفصاحته علماء العربية نحاةٌ ونقّاد وبيانيّون ومفسّرون، وحفلت به كتب العربيّة ومعاجمها، وإذا ما أردنا الوقوف على بعض الصّور لندرس من خلالها العلاقة بين الصورة ونظمِها، فإننا سنقف على نظم الصّورة المفردة من خلال اختيار مفرداتها، وتناسب هذه المفردات و انسجامها في سياق خاص، لنتبيّن درجة تعلُّقِها تعلُّقًا يحقق عملية التفاعل في بناء للصورة.

فمن ذلك قول أبي ذؤيب في قصيدته العينيَّة (من الكامل):

---

[1] - حمّادي صمّود، **التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس**، (مشروع قراءة)،ص ٥٢٤.

[2] - عبد القاهر الجرجانيّ، **دلائل الإعجاز**، ص ٣٩٣.

[3] - **نفس المصدر**، ص٤٨٨.

٩- فـــالعينُ بعـــدهُمُ كـــأنَّ حِـــداقَها سمِلَـــتْ بشـــوكٍ فهـــي عُـــورٌ تـــدمَعُ[١]

تطالعنا في هذا البيت صورة أبي ذؤيب بعد أن فقد أولادَه، فأصبح دائم الحزن والبكاء، وكي ينقل المتلقّي إلى حالته التي آل إليها لجأ إلى التّشبيه، فشبّه عينَه بالعين التي سُملتْ، فلا تستطيع أن تكفّ عن البكاء بسبب ما أصابها، إن عينه لا تنقطع عن البكاء مع أنها سليمةٌ، وذلك لشدّة حزنه وبكائه على أولاده، فما أصابه من فقد أولاده كان أشد من أن تفقأ عينه.

قدم الشاعر المشبه قبل أن يأتي بالتشبيه، ثم اختار جزءاً منه (الحداق) ليسلط عليه الضوء، ويجعله مشبهاً (كأن حداقها)، لأن السمل إنما يكون أشد حين يصيب حدقة العين، وبذلك حقق الشاعر ما يتطلبه الذوق العربي القديم من حرص على صحة التشبيه.

إلا أن فنية التشبيه كانت من اختياره لهذه اللّفظة، فقد أراد أن يقول: إنّ هذه العين تعرَّض أهم جزء منها للفقء، وهو الحدقة التي هي مركز الرؤية، فكان من جراء ذلك العمى إضافة إلى شدة الألم، و بذلك تكون المعاناة أعظم، ويكون التشبيه أقدر على إظهار ما أراده الشاعر من تجسيد لهول ما يعاني، أمّا الجزء الباقي من العين فيبقى حيًّا يغالب أشد حالات الألم، التي تجعله في حالة بكاء دائم، مثله مثل عين أبي ذؤيب التي لا تكفّ عن البكاء والحزن.

إذاً الدّمع في المشبّه به (العين المسمولة) دمعٌ لا إراديّ، ولا يمكن أن يتوقّف، ولا يستطيع صاحبها أن يوقف الدموع المنهمرة، ولا يستطيع كذلك تخفيف الألم الذي يشعر به، أمّا في المشبّه فهو بكاءٌ لا إراديٌّ أيضاً، إلا أن سببه هو الحزن الذي جعل صاحبه رهين أوجاع قلبه المتعلق بأولاده، فمصابه أكبر من تصبره، وذكراهم لا تفارقه ولا يستطيع كبحها، لذا كان حزنه عظيماً، لا تستطيع العبارة المباشرة أن تنقله إلى أحاسيس المتلقي ووجدانه، ولا يمكن أن تتحقق المشاركة الوجدانية التي يتوخاها الشاعر بالعبارة المباشرة، من هنا كان التشبيه ضرورة لا غنى عنها، ومع أن هذا التّشبيه لا يخلو من مبالغة، إلا أن هذه المبالغة لم تكن مقصودةً، وإنّما عبّر عنها الشّاعر من غير أن يتكلّفها أو يصطنعها، إذ كان جلُّ اهتمامه أن يظهر حزنه الشديد على أبنائه، جاعلاً التغني بالشعر منفذاً يطلق عنان هذه الأحزان، علّه يخفّف من أوجاعه وآلامه.

والملاحظ أيضًا في نظم الصّورة بناء الفعل (سُمِلَتْ) للمجهول، وذلك يعود إلى أنَّ أبا ذؤيب لم يكن ملتفتًا إلى الفاعل (السّامل) الذي فقأ العين، وإنّما عنايته كانت بالمفعول به (العين المسمولة)،

[١] - أبو سعيدالسّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ١، ص ٩. **سُمِلَتْ:** فُقِئَت. **حِداق:** جمع (حَدَقة)، فأراد الحدقة وما حولها.

وتقييد هذا الفعل بالجارّ والمجرور (بشوكٍ)، وهو الآلة التي فُقئت بها العين، جاء ليزيد المتلقّي إحساسًا بشدة ألمه ووجعه.

وممّا يزيد في التّعبير عن هذه الحالة النفسيّة الكئيبة، ويزيد المعاناة مبالغةً، حذفُهُ وجه الشّبه؛ لأنّ الشّاعر لا يريد أن يحصره أو يقيّده في أمرٍ معيَّن؛ بل تركه مطلقًا، فترك للقارئ الحرية ليتخيُّل الوجه، ويرسمه وفق ما تمليه انفعالاته ومشاركته الوجدانية .

ثمّ يأتينا التّشبيه التالي، ليزيد التّعبير عن حالة الشّاعر، فيرسم لنا أبو ذؤيب من خلال نظم خاص صورة تّشبيهية تحاول رسم أبعاد حالتَه التي آل إليها، وتعبّر عن كثرة تعرُّضه للمصائب، من خلال اختيار المفردات والتراكيب الملائمة، ورصفها جنبًا إلى جنب في بناء متماسك، وتآلف منسجم، ليغدو التركيب التشبيهي بنية عضوية نشكل مع عناصر الصورة الكلية وحدة متلاحمة، يقول:

١٢ حتّى كأنّي للحوادثِ مروةٌ بصفا المشرَّقِ كلَّ يومٍ تُقرَعُ[1]

ففي هذا التشبيه نجد المشبّه به هو الشاعر، جاء ضميرًا متّصلًا بأداة التّشبيه (كأنَّ)، لم يقيّده أبو ذؤيب إلّا بتقييدٍ واحد هو شبه الجملة (للحوادث)، بينما قيد المشبّه به (مروة) بشبه الجملة (بصفا المشرَّق)، وبـ(كلَّ يوم)، وبالفعل المبنيِّ للمجهول (تُقرع).

أمّا وجه الشبه فقد حذفه، كما حذفه من التّشبيه الآنف الذكر، وهدف إلى ما هدف إليه في التّشبيه الماضي. من أنّه لا يريد أن يحصره أو يقيّده في أمرٍ معيَّن؛ بل أراده أن يبقى مطلقًا، كي ترك للقارئ حرية تخيُّل الوجه وفق ما تمليه انفعالاته ومشاركته الوجدانية .

لعل سعي أبي ذؤيب إلى هذا التشبيه ينبع من حاجته إلى تأكيد حالة الحزن المفجع التي صورها في البيت السابق، فقد شبه نفسه بهذا النوع من الحجارة لإظهار مدى حزنه وألمه على فراق أبنائه، وبيان حالته بعدهم، وحتّى ينقل السّامع إلى هذه الحالة (كثرة المصائب التي ألّمت به) اختار لنفسه مشبَّهًا به هو (المروة/ الحجر)، وقيّده بوجوده في مسجد الخيف، وهدف من هذا التّقييد أن يشير إلى أنَّ هذا الحجر يتعرّض لكثرة المرور عليه،وذلك حين جعله حجرًا في مكان مقدّس، يقصده النّاس صباحَ مساءَ، فلا ينقطع مرورهم به؛ لأنّه في مسجد ليس كأيّ مسجد، إنه يرتبط بشعار الحجّ عند المسلمين، ممّا يجعله لا يخلو من المصلّين، وهذا ما تؤكّده لفظة (كلَّ يوم) التي شرحها السّكّري بأنّها (كلّ حين)، ثم ختم نظم هذه الصّورة بالفعل (تُقرع) المبنيّ للمجهول، وبناؤه للمجهول بقصد التّركيز على حدث

[1] - **نفس المصدر**، ص ٩-١٠.**المرو**: الحجارة البيضاء. **كلَّ يومٍ**: كلَّ حين. **تُقرَع**: يقال: قُرِعَتْ مروة فلان: أصابته مصيبة. **المشرَّق**: المُصلّى، ومسجد الخَيْف.

(القَرْع)، لا على (القارع)/ الفاعل، فهو يريد بيان كثرة المصائب المنثالة عليه، من غير الانشغال بالمسبّب لها.

مصائب لا يكاد أبو ذؤيب ينسى ألَمَ واحدةٍ منها حتى يقع في أخرى أدهى وأمرّ، إنه ألمٌ يوحي به التّشبيه وما قام عليه من نظم وتضام، ومن محاور النظم الفاعلة في رسم أبعاد المعنى استعماله حرف المد الياء في (كأني)، «حيث ساعدت الكسرة مع صوت الياء على الإيحاء بالألم والتّوجع، ووصلت بهما إلى أعماق السامع، كما ساعدت الشاعر ليطلق شكواه ويتخفّف ممّا أثقل صدره من أوجاع»[1].

هذه المصائب هي التي جعلت جسمه ينحُل ويضعف، ممّا أثار استغراب (أميمة)، فسألته عن السّبب:

٢- قالت أميمةُ: ما لجسمِكَ شاحبًا منذُ ابتَذَلْتَ، ومثلُ مالِكَ ينفعُ

٤- فأجبتُها: أن ما لجسمِيَ أنّهُ أودى بَنِيَّ منَ البلادِ فودَّعوا[2]

لذلك نرى أنّ (أل) في (الحوادث) التي قيّدت المشبّه (الياء) في (كأنّي)، العائدة على (أبي ذؤيب)، عهديّةٌ ذكريّة، فقد مرَّ ذكرها في الأبيات السّابقة.

وهكذا نجد أن نظمُ الصّورة عند أبي ذؤيب، كان الأساس في عملية التواصل الجمالي بين الشاعر والمتلقي، إذ جعلنا نشعرُ بها وكأنّنا نعيشُ لحظات الحزن والألم وهي تنهش روحه ووجدانه، وهو نظم تولدت فنيته من أمورٌ اجتمعت وتآلفت وتناسقت فشكّلت لوحةً فنّيّةً، لعلّ أوّلها: بلاغة الألفاظ التي اختارها، وثانيها: كيفية تعليق بعضِها ببعض:

فالمشبّه كان اسمًا لأداة التّشبيه / الحرف المشبّه بالفعل (كأنّ)، و(للحوادث): متعلّقان بحالٍ محذوفةٍ من الضّمير المشبّه (الياء)، والمشبّه به (مروة): خبر (كأنَّ)، و(بصفا): متعلّقان بصفة لـــ(مروة)، و(كلَّ يوم): متعلّقان بالفعل (تُقرع)، ونائب الفاعل: ضميرٌ يعود على (مروة).

هذا التّعليق هو ما جعل الصّورة تتماسك وتتعاضد من أجل التعبير عن المعنى بأبلغ تعبير، وأروع تمثيل، وما هذا التعليق إلّا النظم، الذي جعل دلالة الألفاظ متناسقةً، وجعل معانيها متلاقية[3]، «يعضد بعضُها بعضًا، ويلائم أولها آخرها»[4]، ولا نستطيع عزل مفردةٍ عن أختها حتى لا تنفصم عراها ويذهب

---

[1] - ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي**، ص ٢١٠.

[2] - أبو سعيد السّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ١، ص ٥-٦.

[3] - ينظر: حمّادي صمّود، **التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس**، (مشروع قراءة)، ص٥٠٦.

[4] - بهاء الدين السّبكي، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، ص ٤٦٠.

جمالها، وتتمزّق وحدتها، فتغدو كالكِعاب تنفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذلّ الاغتراب، مع أنّها مع أخواتِها كالجوهرة الثّمينة مع أخواتها في العِقْد أبهى في العين، منها إذا أُفرِدَتْ عن النّظائر، وبدت فذّةً للنّاظر.[١]

إن اجتماع هذه المفردات في التشبيه، وتآلفها، وترابطها، وتناسقها، جعله «يتقطّر عذوبةً ويفيض حيويّة، وينساب انسياب الماء الرّائق السلسبيل في محنيّة الوادي»[٢].

ومن جميل ما نظم أبو ذؤيب صورةٌ انتقى ألفاظها، مراعياً أن تكون متلائمة متماسكة، ليكون اتّحادها وانسجامها محققاً غايته في التواصل الوجداني، وذلك في قوله (من البسيط):

٥- وزَفَّتِ الشَّوْلُ من بَردِ العشيِّ كما زفَّ النَّعـــامُ إلى حفَّانِـــهِ الــــرُّوُحُ

وإذا ما نظرنا إلى مفردات هذا التّشبيه – وهو تشبيه تمثيليٌّ يقوم على تشبيه صورة بصورة – نجد أنّ الألفاظ كلَّها تدلُّ على السُّرعة، في أصلها المعجمي، أو في صفاتها، فالمفردة الأولى هي (زَفَّت)، والزّفيف: مشيٌ سريعٌ في تقارب خَطْو، ثمّ مفردة (الشَّوْل)، وهي الإبل التي شالت ألبانها، أي خفت بطونها من أولادها، ومن المعلوم أنَّ الإبل التي لا تكون حواملَ تكون سريعةً في مشيها، كما أنّ تقييد مشي هذه الإبل بشبه الجملة (من برد العشيّ) يزيد في التّعبير عن المعنى؛ لأنّ هذا النّوع من الإبل لا يصبر على البرد، لخفّة بطونها من أولادها، ولو كانت حواملَ كانت أصبر.[٣]

هذا ما يخصُّ الصورة الأولى، صورة المشبّه، التي تدلّ ألفاظُها كلُّها على السُّرعة، وقد أوحت بهذا المعنى قبل أن يأتي بالصّورة الثّانية التي هي المشبّه به، ليبين من خلالها سرعة هذه الإبل، فاختار لذلك صورةً توحي بالمراد، واختار ألفاظًا وصفاتٍ تتناسق وتتآلف في معانيها لتصبَّ في معنًى واحد هو السُّرعة، إذ شبّه سير هذه الإبل ومشيها بصورة مشي النَّعام إلى فراخه، وانظر إلى الألفاظ الّتي اختارها في الصّورة الثّانية: الأولى (زَفَّ)، وقد مرّ الحديث عنها، والثّانية (النّعام)، ومن صفاته السُّرعة، ثمّ تقييد هذا النّعام بصفة (الرُّوح)، التي تدلّ أيضًا على السّرعة، ثمّ تقييده أخيرًا بشبه الجملة (إلى حفّانه/ إلى فراخه)، ربّما شعر هذا النّعام بخوفٍ على فراخه فهبّ إليها ليحميها، وبذلك يكون مشيه أكثر سرعةً.

---

[١] - ينظر: عبد القاهر الجرجانيّ ، **أسرار البلاغة في علم البيان**، ص ٢٠٦.

[٢] - نصرت عبد الرحمن، **الواقع و الأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي**، ص ٢٨.

[٣] - ينظر: أبو سعيد السّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ١، ص ١٢١-١٢٢.

إذًا: إنّ اختيار الشّاعر هذه المفردات المتناسبة المتناسقة، وتعليق بعضها ببعض تعليقًا محكمًا، جعل التّشبيه آيةً في البلاغة، وأكسبه رونقًا وماء، وأصبحنا – ونحن نقرأ هذه المفردات المتناسقة المنسجمة – كأنّنا نرى هذا المشهد يمثّل أمامنا، بفضل المفردات المترابطة التي سبكها أبو ذؤيب سكبًا، وأفرغها إفراغًا واحدًا، مُشكّلةً صورة حيّة تذخر بالحياة، « وهذا كلّه لا يمكن أن نحيله على لفظةٍ واحدة من الألفاظ؛ بل إنّ الفضل والحُسْنَ كلّه يبقى للّفظة عندما تُسبك في نسج وتأليفٍ مخصوص، على الوضع الذي يقتضيه علم النّحو، وتعمل على قوانينه وأصوله »[1].

ومن صور التآلف والتناسق بين مكونات التركيب التشبيهي قول أبي ذؤيب الهذلي (من البسيط):

٩- كأنّها كاعبٌ حسناءُ زخرَفَها حَلْيٌ، وأترفَها طُعْمٌ وإصلاحُ[2]

القصيدة في (أمّ عمرو)، وهذا البيت يصف جمالها وحسنها، فالفكرة التي يريد أبو ذؤيب التّعبير عنها في هذا البيت هي جمال محبوبته وحسنها، ومن أجل أن يحقّق ذلك اختار مفرداتٍ كلُّها تدلُّ على الحسن والجمال، ثمّ نظم هذه المفردات كما ينظم العقد، وعلّق بعضها ببعض، فجاءت متماسكة منسجمةً لا تنافر بينها ولا استيحاش، ثم جعل هذه المفردات المتعاضدة مشبّهًا به، شبّه المرأة التي يتحدّث عنها بها، وربط بين المشبّه والمشبّه به بالأداة (كأنّ).

وإذا ما نظرنا إلى التّشبيه هاهنا نجد أنّه أتى بالمشبّه ضميرًا، وهذا الضمير يعود على متقدّم في الأبيات السابقة لهذا البيت، وهو (أمّ عمرو)، محبوبة الشاعر إذ يقول في بيت سابق:

٨- فيهنَّ أمُّ الصُّبَيِّنِ التي تَبَلَتْ قلبي فليس لها ما عشتُ إنجاحُ[3]

هذا يعني أن المشبه (الضمير) كان عنصراً من عناصر الربط والتماسك في النص، أمّا المشبّه به فهو لفظ (كاعب)، وهي المرأة المحبّبة عند العرب، ثمّ قيّد المشبّه به بما يكمّله و يجمّله، فأتى بجملة من الصّفات: (حسناء)، فهي حسناء بطبيعة خلقها، وأتبعها بجملة الصفة الاسمية (زخرفها حَلْيٌ)، والزّخرف لا يكون إلّا في الزّينة والتّزيُّن، فهي جميلة فاتنةٌ حسناء مزيّنة بالحلي على الدوام، وهذا ما أفاده التعبير بالجملة الاسمية التي تؤدي معنى الثبات، ثم عطف بجملة صفّة فعلية (أترفها طُعْمٌ وإصلاح)، ليدل على أن هذا الحسن غير مُهْمَل، تتعهده صاحبته بالإصلاح والتحسين، فالصِّفة الأولى أفادت

---

[1] - محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**،ص ٦٤.

[2] - أبو سعيد السّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ١، ص ١٦٦.**زخرفها**: زيّنها.**أترفها**: نعَّمَها. **الإصلاح**: السَّقي وحُسن الغذاء.

[3] - **نفس المصدر**، ص ١٦٦.

الجمال الطبيعي، بينما أفادت الثانية الجمال المصطنع، أما الثالثة فأفادت تجدد الرعاية والاهتمام بهذا الحسن، ليصل به إلى الكمال، وبالتالي يضع المتلقي أمام أعلى درجات الجمال.

- انسجام نظم التشبيه مع مطلع القصيدة وموضوعها:

وممّا يلاحظ أن الهذليّ عندما يبني قصيدته أنه يحرص على توفير التلاؤم بين مطلع القصيدة وموضوعها من جهة، و تشبيهاتها و صورها من جهة ثانية، والتلاؤم ضربٌ من النَّظم وطريقةٌ فيه، والأمثلة على هذه الظّاهرة كثيرة في ديوان الهذليين.

من هذه الأمثلة قول مليح بن الحكم (من الطويل):

١- تنبَّهْ لبرقٍ آخرَ اللَّيلِ مُوْصِبِ رفيع السَّنا يبدو لنا ثمَّ يَنْضَبُ

٢- تراهُ كتَخْفاقِ الجناحِ، ودونَهُ من النِّيرِ أو جَنْبَيْ ضريَّةَ مَنْكِبُ[١]

يتحدّث الشاعر في هذه القصيدة المؤلَّفة من سبعةَ عشرَ بيتًا عن المرأة، وعن الخصب، إلا أنه بدأها بالحديث عن البرق بأسلوب تصويري يعتمد على التشبيه، جاعلاً المشبّه (البرق) في مطلع البيت الثاني ضميراً، وكان قد قيّده في البيت الأول بزمن ظهوره، وهو آخر اللّيل، للدَّلالة على أنّه لا يستطيع أن ينسى مَن يحبّ، فهو في تذكُّرٍ دائمٍ للمحبوبة، هذا التّذكُّر جعله لا يستطيع النوم، فظل ساهراً يرقب أنواء السماء، ثم قيّد هذا المشبّه بصفات، أوّلها (موصِب) للدَّلالة على ديمومته، وثانيها (رفيع السّنا)، فضوء هذا البرق كان يظهر على شكل خيط مضيء، وثالثها (يبدو لنا ثم ينضب)، وهذه الصفة وما عُطف عليها تبيّن لنا حركة هذا البرق خفاءً وظهورًا، وشدّة نوره نلحظها في تقييده بـ(رفيع السّنا)، ثمّ أتى بالتّقييد الأخير في قوله: (تراه)، فجاء به في صورة الضمير، وعلى الرغم مما يعرف عن الإضمار من معنى التخفية، إلا أن الضمير هنا استطاع أن يسلط الضوء على الصفات الواردة في البيت الأول ويؤكدها، وذلك بأن أوحى للمتلقي أن يتخيلها مجتمعة، ثمّ أتى بالمشبّه به (تَخْفاق الجناح)، فهذا البرق يشبه خفقان الجناح سرعةً وخفّة: سرعةً في الظّهور وسرعة في الاختفاء، أما الخفّة فهي في الحركة، ولعلّنا نلمح في لمعان هذا البرق وضوئه ما يوحي لنا بأمل الشّاعر وتفاؤله في وصال الأحبّة.

[١] - أبو سعيد السّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ٣، ص ١٠٥٠. **موصِب**: دائم. **ينضُب**: يخفى. **السَّنا**: الضّوء. **النِّير**: جبل. **ضريَّة**: أرض. **منكِب**: جانب منه.

ثمّ عاد بعد أن ذكر المشبّه به إلى الحديث عن المشبّه، وقيّده بصفاتٍ متعددة، منها (سرى دائبًا)، ثمّ يذكر سحابه المرافق له، ويظهر بأنّه سحاب غزير (بذي هيدب)[١]، يروي الوديان ويملؤها، ليؤكّد الخصب والنّماء والغزارة.

ثمّ ينتقل إلى صورة المرأة الخصب، فيذكرها ويستعير لها مع أترابها صفات الغزلان، من خلال تشبّهُهُنَّ بهذه الحيوانات الجميلة:

٩- نظرتِ إلينا من قريبٍ وأتلَعتْ ... بأعناقِها غزلانُ ضالٍ وربْرَبُ
١٠- كمثلِ حُدودِ الخيلِ صدَّتْ بأوجهٍ ... حِسانٍ، وغشّاها الأجِلَّةَ مُغْرِبُ[٢]

تتلاءم صّور القصيدة وتتآلف، إذ كانت الأولى منها للبرق، والبرق لا يكون إلا مع المطر، والمطر رمزٌ للخصب، وهذا الافتتاح كما أسلفنا يلائم الحديث عن المرأة، لأن المطر والمرأة كل منهما مصدر للخصب والنماء، فمزج الشّاعر بين الخصبين، في صورة تّشبيهيّة معبرة.

وفي هذه الصّورة يعمد الشاعر إلى استقصاء الجزئيّات وتتبُّعها، فالصّورة عنده لا تنقطع في بيتٍ واحد، وإنّما نراها آخذةً في التّنامي في عدّة أبيات.

ومن ذلك أيضًا قول أبي خراش (من الطويل):

٣- إذا هي حنَّتْ للهوى حنَّ جَوْفُها ... كجوفِ البعيرِ قلبُها غيرُ ذي عَزْمِ
١١- رأتْ رجلًا قد لوَّحَتْهُ مَخامصٌ ... وطافتْ برنَّانِ المَعَدَّيْنِ ذي شَحْمِ
١٢- غَذيَّ لِقاحٍ لا يزالُ كأنَّهُ ... حَميتٌ بدبغٍ عَظْمُهُ غيرُ ذي حَجْمِ
١٥- فجاءتْ كخاصي العَيْرِ لم تَحْلَ جاجةً ... ولا عاجةً منها تَلوحُ على وَشْمِ
١٩- إذا ابتلَّتِ الأقدامُ والتفَّ تحتَها ... غُثاءٌ كأجوازِ المقرَّنةِ الدُّهْمِ
٢٠- ونعلٍ كأشلاءِ السُّمانَى نَبَذْتُها ... خِلافَ ندًى من آخرِ اللّيْلِ أو رِهْمِ
٢١- إذا لم ينازِعْ جاهلُ القومِ ذا النُّهى ... وبلَّدتِ الأعلامُ باللّيلِ كالأُكْمِ
٢٢- تراها صِغارًا يحسِرُ الطَّرْفُ دونَها ... ولو كان طَوْدًا فوقَهُ فِرَقُ العُصْمِ[٣]

---

[١] - ينظر: **نفس المصدر**، ص ١٠٥٠.

[٢] - أبو سعيد السّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ٣، ص ١٠٥١.

[٣] - **نفس المصدر**، ص ١١٩٨-١٢٠٣.

نجد في هذه الأبيات التلاؤم بين الصُّور جميعها، كما نجد التّلاؤم بينها وبين نفسيّة الشّاعر، فنفسه كانت قلقةً، وكان مكتئبًا متشائمًا من الحياة، فجاءت الصّور لترسم هذه الحالة النّفسيّة، حاملةً المعنى الذي يريد الشّاعر التّعبير عنه، ولعل سبب هذا التّشاؤم يعود إلى حالته الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها، و تفصيل ذلك يأتي من خلال الصّور التي رسمها، كان أوّلها تشبيهه حنين زوجه تشبيهًا فيه هجاءٌ ساخر لها:

٣- إذا هي حنَّتْ للهوى حنَّ جَوْفُها كجوفِ البعيرِ قلبُها غيرُ ذي عَزْمِ[١]

فهي إذا حنّت إلى أهلها وبلدِها فتحتْ فاهاً، وحنّت كما يحنُّ البعير، وهي صورةٌ تعبّر عن سخط الشّاعر، فرسمها رسمًا يُظهِرُ فيه بشاعتها، وأوّل صور هذه البشاعة كِبَر فمِها، ولعل سبب تركيزه على فمها ما يعانيه من كثرة شكواها، وسلاطة لسانها، وتأففها الدائم من فقره وسوء حاله، وهذا ما توضّحه الصّورة الآتية:

١١- رأتْ رجَلًا قد لوَّحَتْهُ مَخامصٌ وطافتْ برنَّانِ المَعَدَّيْنِ ذي شَحْمِ

١٢- غَذيَّ لِقاحٍ لا يزالُ كأنَّهُ حَميتٌ بدبغٍ عَظْمُهُ غيرُ ذي حَجْمِ[٢]

في هذا التّشبيه يبيّن لنا الشّاعر نظرة زوجته إليه، إذ أتى بالمشبّه ضميرًا عائدًا على وصفٍ سابق في قوله: «رأت رجلًا»، ثمّ قيّده بالصّفة (لوَّحَتْهُ مخامصٌ)، ليدلَّ على ضموره، والمشبّه به هو زقّ السمن الذي رُبَّ و لم يستعمل، والجامع هو عدم الفائدة، وبهذا عبر الشاعر عن عدم رضا زوجته به، يقول:

١٣- تقول: فلولا أنتَ أُنْكِحْتُ سيِّدًا أُزَفُّ إليهِ أو حُمِلْتُ على قَرْمِ[٣]

فإذا كان نظرها إليه على هذه الصّورة، فكيف لا يهجوها ؟ ويبلغ الذّروة في هجائها، هاهو يشبهها بخاصي العَيْر:

١٥- فجاءتْ كخاصي العَيْرِ لم تَحْلَ جاجةً ولا عاجةً منها تَلوحُ على وَشْمِ[٤]

[١] - **نفس المصدر**، ص ١١٩٨. قلبها غير ذي عزمٍ: أي هي غير ساكنة.

[٢] - **نفس المصدر**، ص ١٢٠٠-١٢٠١. **المَعَدّ**: ما تحت العَضُد، وهو موضع رجل الفارس من الفرس. **الحَميت**: وعاء السمن الذي مُتِنَ بالربِّ، والربُّ: النفل الأسود، **بدبغ**: جديد لم يستعمل.

[٣] - **نفس المصدر**، ص ١٢٠١. القَرْم: الفحل الذي يُربَّى و لم يُستعمل.

[٤] - **نفس المصدر**، ص ١٢٠١-١٢٠٢. لم تَحْلَ: لم تفعل، من (الحَلْي). جاجة: الجاجة خرزةٌ من رديء الخرز. العاجة: العاجة: ذَبْلَةٌ. على وَشْم: ليست موشومة ولا مزيّنة.

كان الجامع بين الطّرفين في هذا التشبيه الانكسار، إذ إن خاصي العَير يستحيي ممّا يصنع. وفي التّشبيه هجاءٌ ما بعده هجاء لها؛ لأنّ المرأة إذا خصتِ العَيْرَ لم يبقَ شيءٌ من البذاءة إلّا أتته، ثمّ عاد إلى تقييد المشبّه (هي) ــ وهو فاعل للفعل (جاءت) ــ بصفاتٍ تدلُّ على وعدم جمالِها، وعدم اهتمامِها بنفسِها، فهي لا تتزيَّن ولو بأردأ الخرز والحلي، ولا تضع وشمًا يجعلها أكثر قبولاً، من هنا كان تشبيهها بخاصي العير تعبيراً عن انعدام إحساسها بأنوثتها، ودل على افتقارها إلى ذوق الأنثى، مما زاد في قُبْحها. وبذلك استطاع من خلال تقييد المشبه أن يصل بهذا التّشبيه في هجائه حدًّا يضاهي نظرتها إليه، أو هو أشد وطأة، وهذا الشُّعور تجاهها نتيجة سخطِه عليها، ورداً مفعماً على دعواها.

وبذلك نجد أن الصور التشبيهية جاءت متعاضدة متآلفة مع سياقها، سكبها الشاعر في بناءٍ متناسقٍ، يمثل لوحة تعبيرية، تحمل أدق التفاصيل عن علاقته بزوجته، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن حالته الاقتصاديّة، والتعبير عنها معتمداً في الدرجة الأولى على التشبيه:

٢٠- ونعلٍ كأشلاءِ السُّمانَى نَبَذْتُها خِلافَ ندًى من آخرِ اللَّيْلِ أو رِهْمِ[١]

هنا يشبه الشاعر نعليه المتآكلين الباليَيْنِ من طول الزمن، وهو يسير بهما ليلًا، والمطر الخفيف يهطل كالنَّدى، بشِلْوَى جناحَيِ السُّمانى، والجامع بينهما: الفناء والتّلاشي.

وفي هذا التّشبيه يلخص الشاعر حالته البائسة، إذ يظهر فقره وعَوَزه، ولعل هذا ــ في اعتقادنا ــ هو سبب علاقته السيئة بزوجته، فلا شكّ في أنّ فقره وعَوَزه كان من أهم الأسباب التي جعلت زوجه ناقمةً عليه، غير راضيةٍ به.

والمهمُّ هنا ليس الحديث عن حالتي الشّاعر الاقتصاديّة والاجتماعيّة، وإنّما الحديث عن دور التّشبيه في إيصال معاناة الشاعر إلى المتلقي، على نحو فني جمالي يحقق المشاركة الوجدانية والمتعة الفنية، فالتّشبيهات التي ذكرها الشّاعر في نصّه هذا كانت تشبيهات معبِّرة عن أحواله البائسة، وتقلباته النفسية، فشكلت محوراً مهماً من محاور بناء النّصّ، وباجتماع سوء حالتيه الاجتماعية والاقتصادية تكوَّن جوّ القصيدة، ذلك الجوّ التشاؤميّ عند الشّاعر الذي سئم تكاليف الحياة، وفقد أمله في تحسن أحواله.

[١] - **نفس المصدر**، ج ٣، ١٢٠٣. الرِّهْم: المطر الضّعيف السّاكن اللَّيِّن.

- **الخاتمة:**

بعد أن عشنا مع آفاق التشبيه في شواهد من شعر الهذليين، نستطيع أن نلمس ما كان يتمتع به التشبيه في أدائهم الفني، فقد كان الوسيلة الأقصر والأوضح ولأمتع في تقديم المعنى، ولاسيما حين يكون مستمداً من صميم مجتمعهم، ومظاهر حياتهم.

لقد كان الهذليون في نظمهم الصورة التشبيهية، يحرصون على أن تكون ألفاظ الصورة ومفرداتها وتراكيبها متناسقةً متلائمة من حيث المبنى، ومن حيث المعنى، فكلٌّ واحدةٍ تستدعي صاحبتها، وتطلبها في تناسق ووئام، بحيث أنّنا إذا نزعنا مفردةً أو مكوناً من مكونات التشبيه اختلّت الصورة، وفقدت تماسكها وجمالها، ولا يمكن إلا أن نلاحظ اهتمام الشاعر الهذلي بانتقاء ألفاظه، فهو يحرص على أن تنتمي ألفاظ الصورة الواحدة إلى الحقل المعجمي للمعنى الذي تحمله.

أمّا في مجال نظم صور القصيدة، فقد وجدنا أن الشاعر كان يحرص على أن تكون صوره متناسقة متلائمة فيما بينها، مع اهتمامه بأن تحقق الانسجام مع موضوع القصيدة ومكوناتها، ولا يغيب عنه العمل على أن تتكامل هذه الصور فيما بينها، لتنمو حتى تصل إلى التعبير عمّا يصبو إليه.

قائمة المصادر والمراجع

١.الجاحظ، أبو عثمان، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، (د.م): دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).

٢.الجاحظ، أبو عثمان، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، القاهرة: مطبعة مصطفى البابيّ الحلبيّ، ١٩٣٨م.

٣.الجرجانيّ، عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط١، القاهرة: مطبعة المدني، ــ جدة: دار المدني، ١٤١٢هـ = ١٩٩٢م.

٤.الجرجانيّ، عبد القاهر،**دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣، القاهرة: مطبعة المدني، ــ جدة: دار المدني، ١٤١٣هـ = ١٩٩٢م.

٥.حمدان، ابتسام أحمد، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي الأول**، ط١، حلب: دار القلم العربي ١٤١٨هــ - ١٩٩٧م.

٦.الخطّابي، أبو سليمان، **بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلاّم، ط ٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨م.

٧.الرّافعي، مصطفى صادق، **إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة**، راجعه وضبطه: محمد سعيد العريان، وقدّم له: محمد علي سلامة. ط١، القاهرة: الصحوة للنشر والتوزيع ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.

٨.الزيات، أحمد حسن، **دفاع عن البلاغة**، ط٢، (د.م): عالم الكتب ١٩٦٧ م.

٩.السّبكي، بهاء الدين، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، طبع مع مختصر السّعد التفتازاني على تلخيص المفتاح**، بولاق: المطبعة الأميرية ١٣١٧ هـ.

١٠.السّكري، أبو سعيد،**شرح أشعار الهذليين**، تح: عبد الستار أحمد الفراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة دار التراث،١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.

١١.صمّود، حمّادي،**التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس**، (مشروع قراءة)، تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

١٢.عبد الرحمن، نصرت، **الواقع و الأسطورة، في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي**، عمّان: دار الفكر للنشر والتّوزيع، ١٩٨٥ م

١٣.عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤م.

١٤.عبد المطلب، محمد، **جدلية الإفراد والتّركيب في النقد العربي القديم**، ط١، لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩٥م.

١٥. كرد علي، محمّد، **رسائل البلغاء**، ط٢، مصر: طُبِع بمطبعة دار الكتب العربيّة الكبرى، ١٣٣١هـ - ١٩١٣م.

دراسة أسلوبية للرتابة التعبيرية في «النمور في اليوم العاشر» لزكريا تامر

الدكتور علي بيانلو*

الملخّص:

اهتم النقّاد بدراسة الظواهر اللغوية، من خلال الأنماط، ويمتد بحثهم إلى تنويعات في التراكيب تعتمد مؤثرات يمكن أن تكون لها صلة بالمبدع، وهي مؤثرات قد تنحرف عن مجراها لتكون في النهاية أسلوباً متفرداً. هذا التوجه من الدراسة في أساليب الأدباء نسميه بالأسلوبية، بما يتوسع فيها من رؤية ألسنية، فيتفرع منها منهج إحصائي همّه دراسة الظواهر اللغوية في الأعمال الأدبية في إطار المعطيات الكمية. وهناك توجهات أخرى في الأسلوبية كالتوجه النفسي، والوظيفي، وغيرها.

استقرّ عبر التقصّي، الحاصل من بيانات الجداول- مع استخدم المنهج الإحصائي اليدوي وليس الآلي - أنّ تامر ذو منهج ثابت في تعاطي الظواهر الرتيبة. في مجموعته «النمور في اليوم العاشر» عبر دراسة للرتابة التعبيرية، فلاحظنا أنّه لجأ إلى النمط الرتيب في اجتماع (الفعل الماضي+ الباء الجارة +المجرور +النعت مع التناوب في النوع والعدد) في التراكيب الحصرية. وحدث أن ينحرف الكاتب عن النمط إلى التنويع، في إعادته للظواهر اللغوية، وذلك ما يستدعيه أسلوبه القصصي. والحوارية أساساً هي مبدأ رتابة النمط في التعاطي الألفاظ، خاصةً في التكرار الفاشي في مفردات القول والسؤال والصوت واللهجة وغيرها. وهذا يبدو للقارئ إذا ما أكثر من قراءته للكاتب، ويظهر أنّ الفوضى نجمت عن فقر في الثروة اللفظية أو عن لاوعي لزكريا تامر، لأنّه لو انتبه للرتابة لاجتنب عن التورط في الفوضى اللفظية.

كلمات مفتاحية: زكريا تامر، العمل القصصي، الأسلوبية، النمط الرتيب.

المقدّمة:

اهتم علماء العربية قديماً بدراسة المفردات والجمل من خلال الأنماط المألوفة، وما لهذه الأنماط من دلالات، كما اهتموا بحدوث بعض الظواهر اللغوية، ووظيفة كلّ ظاهرة، واهتموا ببعض التنويعات اللغوية التي لها دلالة فنية قد تأتي من توافق الحروف والكلمات والجمل، أو تخالفها ويمتدّ بحثهم في هذا المجال إلى تنويعات في التركيب تستند إلى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار، يمكن أن تكون لها صلة بالمبدع أو المتلقّي، وهي مؤثرات تتحوّل، وتنحرف عن مجراها في الاستعمال المألوف لتكون في النهاية

---

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد، إيران. abayanlou@yazd.ac.ir

تاريخ الوصول: ۱۳۹۱/۰۷/۰۸هـ.ش= ۲۰۱۲/۰۹/۲۹م تاريخ القبول:۱۳۹۲/۰۶/۲۶هـ.ش = ۲۰۱۳/۰۹/۱۷م

تنوّعاً فردياً أو جماعياً[١]، ولنقل لتكون أسلوباً يتّسم بصبغة شخصية. نعلم أنّ هذا الوجه من الدراسة التقليدية في أساليب الأدباء نسميه حالياً باسم النقد الذي يرتبط بالبلاغة أو بما يسمّى بالنقد البلاغي التقليدي؛ ولكن تطور ذلك وامتزج في الوقت الراهن بالأسلوبية بما يتوسع فيها من رؤية ألسنية جديدة، كما قيل إنّها « تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية»[٢]. وهي التي تُعرّف أيضاً، في معاجم المصطلحات النقدية والفنية، أنّها «درس موضوعه دراسة الأساليب، وميزات التعبير اللغوية»[٣] في النصوص؛ ولذلك يتفرع منها منهج إحصائي همّه دراسة الظواهر اللغوية وتحديدها في الأعمال الأدبية في إطار المعطيات الكمّية، أي الأرقام. بينما يجب أن ننتبه إلى أن الأسلوبية لاتنحصر في التوجه اللساني والإحصائي فقط؛ بل وهناك توجهات أخرى في الدراسات الأسلوبية كالتوجه التعبيري، والنفسي، والوظيفي، والبنيوي، وغيرها.

هذا، والذي لا شكّ فيه أنّ المنهج الإحصائي أصبح صاحب اليد الطولى في مجال الأسلوبيات باعتباره نموذجاً للدقة العلمية التي لا تترك مجالاً لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبي[٤]. وحجّة أصحاب الإحصائيات– في تبرير ما يؤخذ على الأسلوبية من ارتكازها على الأرقام الميتة دون الإحساس، والانطباع الشخصي، أو الذوق الفردي- تعتمد على أنّ دقة ظهور السمة اللغوية في تعبير أديب معين لا تكفي في إدراكها النظرة العابرة أو الحاسة الذوقية، بل لا بدّ من الارتكاز على علم الإحصاء الذي يصل بالناقد إلى الدقّة العلمية المفضّلة المطلوبة[٥]. فمن هذا المنطلق، تأتي «الأسلوبية الإحصائية فتهتم بتتبع السمات الأسلوبية، ومعدّل تواترها، وتكرارها في النص»[٦] المدروس مهما كان نوعه، شعرياً، أو مسرحياً، أو سردياً، إلخ .

وما جاءنا من حديث حول الأسلوبية يسوقنا في الواقع إلى أن نقول إنّ هناك مجالاً خصباً متوافراً، في الدواوين الشعرية والأعمال السردية لدى كلّ من الشعراء وكتّاب القصص، يحمل الدارس على متابعة الأساليب والأنماط في تلك الأعمال. والسردية تعنى بدراسة السرد وأنواعه– وبما أنّها طريقة

---

١ – محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص٢٨٩.

٢ – جوزيف ميشال شريم، **دليل الدراسات الأسلوبية**، صص٣٧و٣٨.

٣ – سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ص١١٤.

٤ – محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص١٩٨.

٥ – **المصدر نفسه**، ص٢٠١.

٦ – إبراهيم خليل، **النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك**، ص١٥٦.

تروى بها القصة أو الخرافة، تبحث عن مدى تعبير الآثار الأدبية، وهي نمط خطابي متميز[١]– ترتبط بالأسلوبية الألسنية في وصف معالم القصص. ولذلك يسعى مثل تلك الدراسات الأسلوبية إلى الانتقال بالنقد الأدبي من الانطباعات الشخصية -كما قلنا آنفاً- إلى تحليل الأبنية السردية، والدلالية، ثم تركيب النتائج التي تتوصل إليها في ضوء تصنيف دقيق لمكونات النصوص السردية– وبالتالي يبحث المهنج الأسلوبي السرديّ اللساني في العلاقات الحضورية التي هي علاقات تشكّل وبناء، أي المظهر التركيبي للخطاب من حيث هو طريقة نوعية لتحليل السرد بمظاهره اللغوية. فكلّ ذلك يحدو بنا إلى دراسة أسلوبية لنمطية اللغة التعبيرية القصصية لدى الكاتب القصصي زكريا تامر. وإنّ منهج البحث هو منهج إحصائي للظواهر اللغوية الرتيبة الفاشية في التعبير، ومن ثمّ تقديم المعطيات لها والبيانات في الجداول.

ها هو زكريا تامر الكاتب القصصي السوري (١٩٣١م) أنتج قصصاً قصيرة في مجموعات عديدة، حيث «... كلّ قصة من قصص زكريا تامر عالم صغير متكامل مستقل بذاته يوحي إيحاءً دالاً ومكثفاً بالواقع العربي ... وكلّ جزئية يتناولها زكريا تامر تحمل بذور الكلية أو بذور المجتمع مكتملاً، والكل هو جماع جزئياته، والكاتب يهتم بكل جزئياته، ويتمتع بالبصيرة التي تتيح له إدراج كل جزئية من الجزئيات في كليتها أياً كانت هذه الجزئية. وزكريا تامر إذ يحكي قصة حب أو زواج، أو جوع أو قتل، أو لحظة صفاء يكدرها عنف، يحكي قصة واقع بأكمله بكلّ مقوماته»[٢]. تتسم كتاباته كلّها في هذه المجموعات بظاهرة النمطية الرتيبة في استخدام الألفاظ والجمل في سياقات متكررة متشابهة لافتة للنظر عند قراءة القصص علانيةً، حتّى لتدلّنا هذه الظاهرة المتفشية على اتّباع خطوات الكاتب في آثاره. فقد ثبت، عبر التقصّي، أنّه ذو منهج دوراني ثابت في تعاطي المفردات والعبارات الرتيبة في المجموعات القصصية جميعاً، لكنّنا سايرنا الكاتب في أسلوبه المتميز بفرديته عند مجموعة «*النمور في اليوم العاشر*» كنموذج من بين النماذج الكثيرة عبر دراسة أسلوبية لنمطية اللغة التعبيرية المتداولة لدى الكاتب. فأردنا أن نلمّ عن كثب بأدوات الكاتب اللفظية المتداولة المتفشّية لديه في إنتاجاته القصصية من منظور الأسلوبية.

الدراسات السابقة:

سبقت دارستنا هذه مباحثُ حول زكريا تامر وأدبه في مقالات منها: مقالة «شعرية العنونة في تجربة

---

[١] – سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ص١١١.

[٢] – لطيفة الزيات، **من صور المرأة في القصص والروايات العربية**، صص٩٠و٩١.

زكريا تامر القصصية» لمفيد نجم في مجلة الراوي، العدد١٧، ٢٠٠٧م. ومقالة «استدعاء التراث في أدب زكريا تامر» لصلاح الدين عبدي في مجلة العلوم الإنسانية الدولية، السنة ١٦،العدد٣، ٢٠٠٩م، و«دراسة الرمز في القصة القصيرة، النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر» لعلي باقر طاهري‌نيا وسمانة رئيسي في مجلة دراسات العلوم الإنسانية (فارسية)، بجامعة بوعلي سينا، العدد ٢٠، ١٣٨٨ه.ش، و«هموم زكريا تامر» لرياض عصمت في مجلة المعرفة، العدد١٨٩، ١٩٧٧م، و«أزمة الإنسان في قصص زكريا تامر» لسمير قطامي في مجلة دراسات، المجلد١٠، العدد١، ١٩٨٣م، وغيرها . وكذلك تمّت دراسات حول الكتابة القصصية لدى زكريا تامر في كتاب «زكريا تامر والقصة القصيرة» لامتنان عثمان الصمادي، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥م، وفي كتاب «عالم زكريا تامر القصصي: وحدة البنيوية والفنية في تمزقها المطلق» لعبد الرزاق عيد، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٩م، و... . ولكن مع كلّ ما جرى في أدب زكريا تامر من بحث، إنما يريد البحث الحالي الكشف عن جوانب لغوية رتيبة متفشية لديه في اللفظ والعبارة كأسلوب متميز متسلّط على أدبه. فما رأيناه من مثل هذه الظاهرة حملنا على دراسته دراسة إحصائية مفصّلة كاشفين عن سمة الكاتب القصصية.

طرح الأسئلة والفرضيات:

الف- ما هو السبب في الرتابة الفاشية الشبيهة بالفوضى في النمط الأسلوبي عند تعاطي الألفاظ والتراكيب الثابتة؟

ب- هل العمل الحواري يحجّم ويضيّق المجال في التعبير كما في تناول الأفعال خاصةً؟

يُفترض بدايةً: أنّ التعبير اللاواعي عن الغرض قد ينتهي إلى رتابة النمط الأسلوبي في تعاطي الألفاظ والتراكيب!!، وأنّ تحجيم الثروة اللفظية ينحصر أحياناً في تعاطي الفعل الماضي كما لدى زكريا تامر في قراءة أعماله الأدبية !! ذلك خاصةً في العمل الحواري المتجسد بمفردات القول والسؤال، والصوت، واللهجة، و...!!

منهج البحث:

استخدمت المنهج الإحصائي اليدوي وليس الآلي، مع إعداد مسوّدات رُتبت فيها الألفاظ والعبارات وفق الشكل والمحتوى مع ثبت التكرار والإعادة لها من خلال النصوص. ثمّ تمّ تنظيم الجداول وتحليل بياناتها لغوياً. وقد استغرقت هذه العملية بضعة أشهر.

هذا، وبناءً على التعليل السابق ذكره، سيجري الحديث، في ما بعد، عن الموضوع في حيّز العناوين التالية، مع التدقيق، والتفصيل والتعليق. وأمّا سبب اختيار العناوين الفرعية في المقالة فهو

مراعاة الناحية المعنوية للعينات وارتباطها الدلالي معاً والتغليب اللفظي للبعض على غيره.

١- الدوالّ الصوتية

نرى الكاتب يعتمد في النمط على استخدام تركيب يجمع بين الفعل الماضي وبين الباء الجارة العالقة بكلمة ثابتة الحضور قد يضاف إليها نعت متناوب متعدد (الفعل الماضي + الباء الجارة +المجرور + النعت). والجدير بالذكر هو أنّ التنويع يجري في الفعل المضارع في صور قليلة؛ ولذا «يلجأ الكاتب إلى استخدام الفعل الماضي ... كثيراً في محاولة منه لرصد الماضي بآماله وذكرياته وأوجاعه مقابل الحاضر الذي يغتال فرحة تذكر هذا الماضي، ويترحم عليه»[١] لنا أن نسأل وهو: هل أهداف استخدام الفعل هذه محصورة بزكريا تامر؟ يبدو أنّ استخدام الأفعال الماضية لكل كاتب تحقق هذه الأهداف مثل رصد الماضي بآماله وذكرياته، أليس هكذا؟ إلاّ أنّ محور الكلام- وهو دراسة لغة القاص زكريا تامر بالذات – ينتهي بنا إلى هذا المقال، كما في الجدول التالي:

الجدول الأوّل

ت	التنويع في العينة	مرات الورود	ت	التنويع في العينة	مرات الورود	ت	التنويع في العينة	مرات الورود
١	قال بصوت محتج ٢/مرح٢/متوسل٢ *	٦	١٤	صاح بصوت رفيع حانق متحد	١	٢٧	صاح٢/غنى بصوت/ثمل٢/منتش	٣
٢	طلبت بصوت متوسل	١	١٥	قال بصوت حانق	١	٢٨	قال بصوت جامد /فظ/ساخط/آمر *	٤
٣	صرخ بأصوات متوسلة	١	١٦	قال بصوت رفيع حادّ عال	١	٢٩	تحدّث بأصوات متذمرة	١
٤	صاح بصوت خشن صارم	١	١٧	تكلم / قرأ بصوت عال	٢	٣٠	سألتُ بصوت متعجرف *	١
٥	استمر/ قال بصوت خشن	٢	١٨	يتكلمون بأصوات عالية	١	٣١	قال بصوت خائف/واهن	٢
٦	قال / أعلن / تكلّم بصوت صارم	٣	١٩	قال بصوت حاول أن يكون هادئاً	١	٣٢	قال بصوت وديع متسائل	١
٧	قال بصوت خفيض مرتعش آسف	١	٢٠	قال بصوت هادئ / هادئ ذي نبرة	٢	٣٣	أنبأ / تمتم بصوت خاشع / ضارع	٢

[١] – امتنان عثمان الصمادي، **زكريا تامر والقصة القصيرة**، ص١٨١.

				آمره *				
٨	ردد بصوت خفيض مفعم بالنشوة *	١	٢١	قال بصوت خافت / خافت ذليل	٢	٣٤	قال بصوت مضطرب/ متلجلج	٢
٩	تكلم / تقول بصوت خفيض	٢	٢٢	قال/ بسمل / قرأ / بصوت مرتفع	٣	٣٥	صاح بصوت مثقل بفرح *	١
١٠	قال / قائل/ قالت بصوت حاد/ مرتعش	٣	٢٣	قلتُ/عاود بصوت مرتفعمهدد/مرتفع رتيب	٢	٣٦	قال بصوت بلغ سمع... شبيهاً برائحة الردهة *	١
١١	سأل / قال٢ / قلتُ / نادى بصوت متهدج *	٥	٢٤	قال بصوت رتيب	١	٣٧	قال بصوت ذي نبرة صادقة *	١
١٢	صاح /قال بصوت متهدج غاضب/خجل	٢	٢٥	قال/بصرخ بصوت مفعم بالسأم / بالذعر والألم *	٢	٣٨	قال بصوت متملق	١
١٣	سأل/ يقول بصوت لاهث/ فظ متهدج	٢	٢٦	قال بصوت ساخر / هازئ	٢	٣٩	قالت بصوت مبتلّ بالدموع *	١
	مجموع العينات					٧٢		

نلاحظ في معطيات الجدول أنّ العينة المرقمة ١ تتمتع بتنويع أكثر، وكذلك نرى أنّ العينة المرقمة ١١ تحتل المركز الثاني. ونشاهد أنّ العينة المرقمة٢٨ تتبوّأ المركز الثالث في التنويع النمطي للعبارات المتكررة. والطريف أنّ الكاتب أدرج فعل «قول» بمشتقاته ٤٠ مرة في عمله السردي، في حين تأتي أفعال «صاح، وصرخ، وتكلّم» في المراتب التالية. ويظهر أنّ هناك ارتباطاً لفظياً ومعنوياً بين النعوت من حيث الترادف، والتخالف، والاستبدال، والتقديم، والتأخير، والتقليل، والتعدّد، والتنوع. وهذا ما جعلنا نرتّب العينات على حسب النعوت المتوالية والمتناوبة لفظاً ووفق المرادفة والمخالفة معنىً، إذ قيل « لقد استخدم زكريا تامر الثنائيات اللغوية القائمة على المتضادات في لغة الشخوص وفي الأحداث، ونستطيع القول إنّ التضاد اللغوي نتيجة حتمية لإدراك التضاد بين الخارج الموضوعي والداخل النفسي على السواء»[1]، ويمكن القول إنّ ما صدر في القسم الأوّل من النمط (الفعل+ المجرور دون النعت) لا يحظى بتنوع ملحوظ. وإنّ ما ورد من عينة لمرة واحدة يحدو بنا إلى فهم التفرد في استخدام العينة لدى

[1] - **المصدر نفسه**، ص١٦٤.

الكاتب. ونلاحظ أيضاً أنّ النعوت تتنوع في كل نمط بين ١و٣. وأنّها تجري في الغالب على اسمية بينما ينحرف النسق ويتفرد بعض من تلك النعوت بالفعلية؛ كما في هذه العبارة «قال بصوت حاول أن يكون هادئاً» من قصة «في ليلة من الليالي»[١]، وكذلك في هذه العبارة «قال بصوت بلغ سمع ... شبيهاً برائحة الردهة» من قصة «الفندق»[٢]. ويزداد تنويع الكاتب طرافةً حينما نراه يأتي بنمط يتجاوز فيه المنعوت المجرور على المعمول كما في عبارة «يصرخ بصوت مفعم بالذعر والألم » من قصة «الفندق»[٣]أيضاً. وفي عبارة «قالت بصوت مبتلّ بالدموع» من قصة «رندا» المقطع٢٩[٤]. ويتفرد تنويع الكاتب بالبدعة في جملة «يتكلم بصوت هادئ ذي نبرة آمرة» من قصة «النمور في اليوم العاشر»[٥]، وجملة «قال بصوت ذي نبرة صادقة» من قصة «السهرة»[٦]. ولا ينحصر أسلوب الكاتب في نمطية العبارة على تركيب الفعل مع الاسم المجرور المنعوت، بل ويحرص على أنماط أخرى يعدل فيها عن الرتابة إلى الابتكار، كما نراه في عبارة «محاولاً ألّا يسمع سوى صوت أنفاسه المتهدجة المتسارعة» من قصته «الفندق»[٧] وفي عبارة «تعالى صوته أجشّ وكان في البداية مرتبكاً متهدجاً» من قصة «السهرة»[٨]. وهذا يحدث في حين نرى أنّ الكاتب قد أورد نعت «متهدج» تسع مرات في نمط الجمل في بنائها الرتيب. وكذلك نواجه في العينة المرقمة ٣٠ تفرد الأسلوب بإيراد نعت «متعجرف» دون غيره إلاّ أنّ ذلك النعت قد ورد في نسق آخر خارج عن رتابة الأسلوب، في عبارة «إنّه نمر شرس متعجرف...» من قصة «النمور في اليوم العاشر»[٩].

هذا، ولميكن الكاتب يكتفي بهذا النمط في تعاطيه الرتيب لكلمة «صوت»، كما في الجدول الماضي الذكر، بل نجده يعيدها في نمط آخر، كما نرسمه في الجدول التالي:

الجدول الثاني

[١] – زكرياء تامر، **النمور في اليوم العاشر**، ص٣٨.

[٢] – **المصدر نفسه**، ص٤٨.

[٣] – **المصدر نفسه**، ص٤٩.

[٤] – **المصدر نفسه**، ص١٠٧.

[٥] – **المصدر نفسه**، ص٥٤.

[٦] – **المصدر نفسه**، ص٦٧.

[٧] – **المصدر نفسه**، ص٤٩.

[٨] – **المصدر نفسه**، ص٧٣.

[٩] – **المصدر نفسه**، ص٥٤.

ت	التنويع في العينة	مرات الورود	ت	التنويع في العينة	مرات الورود
١	صاح/هتف بصوت ممطوط	٢	٦	صارخاً أجش مبحوحاً	١
٢	اتحد الصوتان وتعاليا مرحين ممطوطين	١	٧	يقول صوت خشن أبح	١
٣	تعالى صوت أجش	١	٨	بحّ صوتي	١
٤	كان المغني أجش الصوت	١	٩	أجهشت بالبكاء بصوت عال *	١
٥	صوته يتصاعد أجش مبحوحاً	١		**مجموع العينات**	**١٠**

نرى أنّ النمط لدى الكاتب يزداد تنوّعاً في التراكيب والكلمات التي تبثّ لحناً وموسيقى جميلين حيث نجد تنويعه الخاص في كلمات «أجش، وممطوط، ومبحوح» التي يتصف كلّ منها بالتصويت المعاد في النسق؛ وينجم من ذلك لحن عن فونيمات «ج، ح، ش، ص، ط،ع» التي توحي أساساً بإيقاع، إذ يراد به في الاصطلاح «تواتر الحركة النغمية، وتكرار الوقوع المطّرد للنبرة في الإلقاء، وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختصر للعناصر الموسيقية»[١]، وما يقوى ذلك إلاّ من خلال ملازمته لكلمة «صوت» التي تنمّ عن نغم مباشر. ونرى أنّ عبارة «أجهشت بالبكاء بصوت عال» وردت في المجموع مرة واحدة بتفردها بفعل «أجهشت» في قصة «مغامرتي الأخيرة»[٢]. ومن الطريف أنّه زاوج بين كلمتين «أجش، ومبحوح» اللتين تعنيان الغلاظة والخشونة في الصوت. ولكنه ترك مرة «أجش» واستبدل عنها بـــ«خشن» محافظاً على المعنى، كما في الجدول، وبذلك نوّع في كلماته. ومن مظاهر الإيحاء بالتصويت تأتيه كلمة «ممطوط» التي تعني الامتداد في الصوت.

وعندما نراقب خطى الكاتب، نلاحظ أنّه لا يغادر السلك في التزايد بكلمة «صوت» إلى حد ما مرّ علينا في النمط الرتيب، بل يتصرف في استخدامه لها تصرفاً تاماً من حيث إعادته لها وايراده لها في أشكال وأنماط غير رتيبة يبلغ عددها ٤٩مرة، منها ما يأتي على الصورة الإضافية (مضافاً ومضافاً إليه) والموصوفة بالاسم المشتق- مع أنّ الصفة لا تزال تدور في دورها المعتادة بكلمات مستعملة سابقاً كما في الجدول الأوّل- والجملة الاسمية، والمحلاة بـــ «أل»، والمفردة، والمجموعة بالتكسير، والتثنية، والمنكرة، والمعرفة، والمعربة بالفاعلية، والمجرورية، والمفعولية، والابتدائية، والإخبارية. والجدير بالذكر

١ – محمّد التونجي، **المعجم المفصّل في الأدب**، ج١/ص ١٤٩.

٢ – زكرياء تامر، **النمور في اليوم العاشر**، ص١٣٤.

أنّ هذا القسم من التراكيب الجارية مع كلمة «صوت» يتعلق بما هو يحدث في العالم الإنساني عادةً. وهذا أمر طبيعي اذا رحنا نستقرأ نص الكاتب فنجد أنّ القصص تجري في المجتمع الانساني. إذن فهذه اللفظة تعدو ما ورد من لفظ آخر معتاد استعماله عند الأديب القاص[1].

ودمنا نترقب أسلوب الأديب حتّى اذا بنا نرى أنّ الكاتب يتورط في نمطية شبيهة بالالتزام في تراكيبه المستعملة أيضاً؛ إذ نجده يستعيض بكلمة «لهجة» عن كلمة «صوت» في هذه المرة بشكل ملحوظ. ونراه لا يجعل النمط حكراً على كلمة «صوت» في تركيبة «الفعل الماضي+ الباء الجارة + المجرور+النعت».وإنّما يجري النسق نفسه في كلمة«لهجة»أيضاً،كما نرىالأمر ملحوظاً فيالجدول التالي:

الجدول الثالث

ت	التنويع في العينة	مرات الورود	ت	التنويع في العينة	مرات الورود
١	قال بلهجة جافة/حانقة/صارخة	٣	٩	قائلاً بلهجة آمرة	١
٢	قالت بلهجة متذمرة	١	١٠	قال بلهجة مشمئزه آمرة	١
٣	قال بلهجة مؤنبة/منحدبة/معاتبة	٣	١١	قائلاً بلهجة مهددة آمرة	١
٤	قالت بلهجة موبخة	١	١٢	صاح بلهجة قاسية آمرة	١
٥	يقول بلهجة مؤنبة	١	١٣	قال بلهجة هازئة	٢
٦	قال بلهجة متوسلة/ متباكية	٢	١٤	خاطب متسائلاً بلهجة ساخرة *	١
٧	قال بلهجة ودّية	١	١٥	أضاف متسائلاً بلهجة لم أعرف ما اذا كانت جادةً أم ساخرة *	١
٨	قال بلهجة رجاء/اعتذار وأسف	٢		**مجموع العينات**	**٢٢**

والملاحظ أنّ كلمة «لهجة» نابت مناب كلمة «صوت» التي جرت في نفس النسق الذي جرى سابقاً. واللافت للنظر هو أنّ الحالة اللهجية في المعنى لتلك الأنماط الرتيبة تتوقف على معنى التحدي، والخصومة، وقلّما تتحول اللهجة لأمر محبب لدى الكاتب كما في «ودية، ورجاء». ونلاحظ أنّ الأديب بعد أن ترك التعاطي الرتيب المزيد من مفردة «قول» مع مشتقاتها ينتقل إلى التنويع الوجيز في عبارة «خاطب متسائلاً بلهجة ساخرة» من قصة «النمور في اليوم العاشر»[2] ثم في عبارة «أضاف

[1] – ينظر في الجدول الخامس عشر.

[2] – زكرياء تامر، **النمور في اليوم العاشر**، ص٥٤.

متسائلاً بلهجة لم أعرف ما اذا كانت جادةً أم ساخرة» من قصة «المغامرتي الأخيرة»[١]، إلّا أنّ الأمر سيبدو بشكل آخر في ما يتعلق بالعينتين المذكورتين في ما بعد[٢].

٢- الدوالّ البصرية (أو دوالّ الفضول)

وفي خصوص الدوالّ البصرية، أو بالأحرى «دوالّ الفضول»،وذلك لاحتواء تلك العبارات والأنساق على مفردة «فضول»، لا يترك الأديب نمطية الأسلوب الرتيبة في اجتماع الفعل مع المعمول المجرور الرتيب (بفضول) إلّا ويزيد منه في تركيب آخر بصري إلى حدّ ما، كما في «حدّق، والتحديق، ومتطلّع، وترمق» ونرى توسّعه في ذلك، إذ يتجسد في الجدول التالي:

الجدول الرابع

ت	التنويع في العينة	مرات الورود	ت	التنويع في العينة	مرات الورود
١	قال بفضول	٣	٦	متطلع ببهجة وفضول	١
٢	قالت بفضول	١	٧	ترمقه بسخرية وفضول	١
٣	تتأمله بفضول	١	٨	اشتدّ فضول رندا ★	١
٤	حدّق بفضول ولهفة	١	**مجموع العينات**		**١٠**
٥	التحديق بفضول ودهشة	١			

ومن الطريف أنّ كلمة «فضول» قد وردت في النص القصصي كلّه ١٠ مرات، كما في الجدول، وجرت مجرى النمط السابق في تعلّقها بالفعل خاصةً «قال» والأفعال الأخرى دون أن توصف بشيء من النعت اللازم إتيانه، وذلك يحصل في ما بين العطف، والتقديم، والتأخير لكلمة «فضول». و أنّ العينة الأخيرة المتمثلة في عبارة « اشتدّ فضول رندا » يختلف فيها دور كلمة «فضول»، إذ إنّها جاءت على الفاعلية دون غيرها. ولذلك ينحرف النمط عن السياق الثابت الرتيب، ويأتي تنويع الكاتب بهذه العبارة في قصة «رندا» المقطع ١٥[٣].

٣- دوالّ الترق

ولا يعدل أسلوب الكاتب عن النمط بعينه في مجموعة من العينات الأخرى إلّا أنّه يحذو حذو الطريقة المتبعة سابقاً في العينات التالية، كما في الجدول التالي:

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص١٢٨.

[٢] - ينظر في الجدول التاسع.

[٣] - زكرياء تامر، **النمور في اليوم العاشر**، ص٩٦.

الجدول الخامس

ت	التنويع في العينة	مرات الورود	ت	التنويع في العينة	مرات الورود
١	قال بترق *	٦	٥	قالت بترق وهزء	١
٢	صاح بترق	١	٦	أضاف متسائلاً بترق	١
٣	قائلاً/ صارخاً بترق	٢	٧	مزق بأصابع نزقة *	١
٤	تخلع بترق	١	**مجموع العينات**		**١٣**

وبالمفاجعة نفسها يتابع الكاتب ذلك الأسلوب الفاشي لديه (الفعل الماضي+ المجرور بالباء الجارة حصرياً، دون النعت المصاحب) خاصةً في ما يختصّ بمفردة «نزق»، كما في الجدول الآنف الذكر، وما كان استعماله للفعل إلّا أن ينحصر في توظيف «قال» مع مشتقاتها كما في العينات المرقمة١، و٣، و٥. وما أكثر استخدامه للنمط الرتيب في الأولى من العينات!!، وما أبدع قول الكاتب عندما يخرج عن النمط الرتيب، كما في العينة الأخيرة من قصة «لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل»[١]. وذلك أنّ اللفظة «نزقة» جرت في صيغة الصفة التي تأتي في صيغة المصدر المجرور بالباء. ومفردة «نزق»، التي توحي بحالة من التعامل الإنساني المتذمر، تواردت حصرياً دون النعت.

٤- دوالّ المشي

وتتطلّب حركية الأسلوب الروائي القصصي أن تكون صياغة الحركة والمشي بالخطى جاريةً في النص، منها ما يأتي منتشراً في نص الكاتب، إذ يلعب فيه فعل «مشى» دور العامل شبه الثابت، وتلعب كلمة «خطى» دور المجرور المعمول للعامل، ودور النمط المألوف لدى الكاتب، والذي يتألف من (الفعل+ المجرور بواسطة الباء+ النعت)، كما في الجدول التالي:

الجدول السادس

ت	التنويع في العينة	مرات الورود	ت	التنويع في العينة	مرات الورود
١	يمشي /مشت بخطى متباطئة	٢	١٢	يمشين بخطوات واثقة	١
٢	يمشي بخطى ذاهلة متباطئة	١	١٣	يمشي بخطى متثاقلة	١
٣	يستأنف مشيه المتباطئ *	١	١٤	مشى بخطوات مترنحة متثاقلة	١

[١] - **المصدر نفسه**، ص٧٩.

٤	سار/غادرتُ بخطى متمهلة	٢	١٥	سار بخطى واهنة متعثرة	١
٥	دنا بخطى بطيئة	١	١٦	تبع متعثر الخطى ★	١
٦	يمشي رجلان بخطى وئيده	١	١٧	عاد إلى البيت بخطى مرحة	١
٧	يمشي وئيد الخطى ★	١	١٨	دنا بخطى مترددة	١
٨	سار بخطى حثيثة	١	١٩	يبتعد بخطى هارب ★	١
٩	غادر بخطى سريعة	١	**مجموع العينات**		**٢٠**
١٠	انطلق يمشيان بوجهين واجمين وخطى ثابتة	١			

استمرت لغة الكاتب على رتابة الأسلوب في العينات إلّا أنّها صارت تتفرد بتعاطي جملة تختلف عن الأخرى في العينة الأخيرة هي«يبتعد بخطى هارب» من قصة «في ليلة من الليالي»[1]، بحيث أُضيف المجرور إلى اسم دون غيرها المتصف بنعت. ومن الملاحظ أنّ كلمة «خطى» اتصلت بـــ(الباء) الجارة مع التعلق بأفعال الحركة مثل «(السير، والمشي، و...». ويذكر أنّ مفردة «متباطئ» هي من أكثر العينات إعادةً. هكذا نرى أنّ العينات المرقمة ٣، و٧، و١٦ تغيّر فيها النمط، بحيث نلاحظ أنّ العينة الثالثة امتازت بنبذ لفظة «خطى» والفعل العامل بـــ(الباء) الجارة دون النعت، وتلك اللفظة أُضيفت بما يلعب دور الحال متمثلاً في «وئيد، ومتعثر».

٤- دوالّ الضحك والمرح

ويزداد استعمال الكاتب لمفردة «ضحك» ازدياداً ملحوظاً، خلال عمله الفني القصصي غير أنّه كثر لديه أسلوبٌ خاص يمزج فيه القاص بين مفردة «مرح» مع فعل «ضحك» في النمط المألوف الرتيب الثابت في ثنايا العمل القصصي، كما نكتشف الأمر جلياً وبوضوح، في الجدول التالي:

الجدول السابع

الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود	الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود
١	ضحك (ومشتقاته)+ بمرح	٧	٧	ضحك ضحكة مفعمة بالحب	١
٢	قهقه/تلعب/يتحادثان+ بمرح	٣	٨	قهقه هازئاً	١
٣	يضحك الولد بمرح	١	٩	ضحك بغبطة/ ببهجة	٢

[1] - المصدر نفسه، ص٣٢.

٤	ضحك ضحكة مرحة	١	١٠	قالوا بفرح *	١
٥	يركض/ينطنط مرحاً	٢	١١	تصايح البحارة فرحين **	١
٦	قلتُ مصطنعاً المرح	١	**مجموع العينات**		**٢١**

نرى أن لفظة «مرح» اقترنت بـــفعل «ضحك ومشتقاته.»، وبذلك تلعب تلك اللفظة «مرح» دور الحال بأشكال مختلفة، وكذلك الوصفية والمفعولية. وهذه الأشكال المستعملة لكلمة «مرح» هي كلّ ما استخدمه الكاتب في النمط الأسلوبي، كما في العمود الأوّل من الجدول[1]. وإضافةً إلى ذلك، يأتي فعل «ضحك، وقهقهه» بما غيره من الأحوال بين الحالتين المنصوبة والمجرورة. وقلّما يتناول الكاتب لفظة «فرح» بدلاً من «مرح»؛ كما نشاهد الأمر في عبارة «قالوا بفرح» من قصة «الأعداء» المقطع٧[2]، وفي عبارة «تصايح البحارة فرحين» من قصة «رندا» المقطع ١٩[3]، في مقام الحال في الشكلين المجرور والمنصوب، كما في العمود الثاني.

٥- دوالّ الحالة التعاملية

ولا غرو في أن يستنفد الكاتب من الطاقة التعبيرية لفعل «قول» -كما مضى في العينات السابقة من «صوت، ولهجة، وفضول، ونزق»- بشكل رتيب مع متعلّقات شتّى متناوبة دالّة على الحالات التعاملية الإنسانية السائدة في صور متواترة، كما نرى في الجدول التالي:

الجدول الثامن

الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود	الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود
١	قال بـــ + احتقار/حدة /غبطة /استياء /إعجاب /وقار /استغراب /تأفف /غيظ	٩	٧	قالت/ تقول بجفاء	٢
٢	قال (ومشتقاته)+ بدهشة	٣	٨	قالت بضراعة/ بثقة	٢
٣	قال بدهشة مصطنعة	١	٩	قال بحبور مصطنع	١
٤	قال بدهشة واستنكار	١	١٠	قال بهزء خفي	١

[1] – ينظر في الجدول الأوّل، الرقم ١، حيث توجد هناك عينتان أخريتان.

[2] – زكرياء تامر، **النمور في اليوم العاشر**، ص٨.

[3] – **المصدر نفسه**، ص٩٩.

٥	قال (مشتقات)+ بحنق	٣	١١	قال بنبرة متسائلة	١
٦	قال بازدراء	٢	١٢	يقول بسخرية	١
٧	قال بذعر	٢	**مجموع العينات**		**٢٩**

وقد يستدعي النص الروائي– وهو يحكي أو يختلق الحوار– أن يكون له لفظا «قول، وسؤال» يترددان في نسق رتيب في شكلي الجملة الفعلية والاسمية المنصوبة بالحال، مع الحفاظ على سمة الحالة التعاملية الإنسانية أحياناً، كما في الجدول التالي:

الجدول التاسع

الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود	الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود
١	قال متسائلاً	٦	٨	خاطب متسائلاً بلهجة ساخرة	١
٢	قال متسائلاً بدهشة	٣	٩	أضاف متسائلاً بترق	١
٣	قال متسائلاً بعداء/ بجفاء/ بسخرية/ بفرح	٤	١٠	أضاف متسائلاً بلهجة لم أعرف ما اذا كانت جادةً أم ساخرةً	١
٤	قال متسائلاً بلهجة هازئة	١	١١	التفت متسائلاً بزهو	١
٥	قالت متسائلة	٣	١٢	اعترضتُ متسائلاً بغيظ	١
٦	قالت متسائلة بفضول/بتعجب	٢	**مجموع العينات**		**٢٥**
٧	قالت الصديقات متسائلات	١			

تبيّن الكلمات الموجودة في الجدول أنّ النمط الرتيب لدى الكاتب في اجتماع كلّ من مفردتي «قول، وسؤال» قد تحوّل إلى اجتماع أفعال متنوعة مع الثبوت في مفردة «سؤال» في العمود الثاني من الجدول. وهذا النمط يبقى ثابتاً في تناول «قال»، ولكن يخرج عن الثبوت بالنسبة لكلمة «متسائل» إلى مفردات لا حصر لها ولا عدّ، في النص القصصي.

ولا يزال الكاتب يزداد تناولاً لمفردة «قول» في شكل آخر منصوباً في موضع الحال مع التنويع في العامل، محافظاً على سمة الكلام في الدلالة على التعامل الإنساني أحياناً، كما في الجدول التالي:

الجدول العاشر

الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود	الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود
١	لوّح/ ردّ/ قدمّ/ رفض/ نعب	٥	٦	اعترض قائلاً بلهجة مهددة	١

	قائلاً			آمرة *	
٢	أضاف (ومشتقاته) قائلاً	٣	٧	التفت قائلاً بشراسة	١
٣	قاطع قائلاً	٣	٨	أردف قائلاً بثقة وزهو	١
٤	تابع قائلاً	٢	٩	يتلمّظ بتلذّذ قائلاً	١
٥	سألت قائلة	١	**مجموع العينات**		**١٨**

والطرافة في أنّ الكاتب قد نوّع في أسلوب تناوله لمفردة «قول» في العبارة، كما في العينة السادسة بامتداده بالقول مع ازدياد الأوصاف من قصة «السهرة »[١].

ودوالّ التعامل الإنساني – كما مرّ بنا في الجداول- هي: احتقار /حدة /غبطة /استياء /إعجاب /وقار /استغراب /تأفف /غيظ /دهشة /استنكار/حبور مصطنع /عداء /جفاء /سخرية /فرح /ثقة وزهو/شراسة / ازدراء/... .

٦- الثوابت الشائعة

لنقل أساساً إنّ الكاتب قد أكثر من استخدام الباء الجارة والاسم المجرور المتعلق بالفعل الماضي عادةً والفعل المضارع (الفعل الماضي والمضارع+ الباء+ الاسم المجرور). وذلك المجرور الذي يعني الحالية نحوياً في كثرة كثيرة شائعة دون المجرور الدالّ على المفعولية بـــ(الباء) المتعدية. لذلك ما أكثر ما يأتي هذا النمط مع أفعال كثيرة، مع العناية بدوالّ التعامل الإنساني، كما في الجدول التالي:

الجدول الحادي عشر

الرقم	**التنويع في العينة**	**مرات الورود**	**الرقم**	**التنويع في العينة**	**مرات الورود**
١	خلع ثيابه بحركات سريعة –	......	٨	ينهض بتثاقل – تواجه بعناء-........	......
٢	سأل بلهفة- صاح بدهشة- قال بازدراء-	......	٩	تصك الارض برتابة- يحدق بهزء-........	......
٣	صاح بذعر- رفعه بحركة – زاغ ببراعة-	......	١٠	تؤنبه بقسوة – تتساءل بحيرة-..........	......
٤	رمق بزهو- نادى بضراعة –	......	١١	تعبر السماء بسرعة- يأكل بملل-........	......

[١] – **المصدر نفسه**، ص٦٩.

٥	قضى عليهما بحركات متأنية متفشية-	......	١٢	ترتجف بضراعة- يحدق باستغراب-.......	......
٦	تنهد بارتياح – ضحك بغبطة –	......	١٣	متحلق بلهفة – ممزوج بازدراء-........	......
٧	يرميها بحركة مباغة- تنظر بريبة وحذر-	......	١٤	ضاحكين بصخب -	......

والبديع، أنّ النمط المألوف هو أن يتعدّى تعاطي الاسم المشتق الذي يؤدّي دور الفعل إلى المجرور، كما في العينات الأخيرة.

٧- الثوابت النادرة

ويتبع أسلوب الكاتب نمطاً آخر، فنراه يكثر من الاسم الدائم الإضافة المتمثل في «دون» مع «ما» الزائدة غير الكافة والاسم المجرور. والقيمة الدلالية لاختيار هذه العينات، موضوعاً للبحث، تكمن في رتابة الأسلوب المتبع اللاواعي من قبل القاص زكريا تامر، غير أنّ مثل هذه الاستعمالات قد نجدها عند الكتاب الآخرين وهي لا تتمتع عندهم بقيمة دراسية، كما في الجدول الآتي:

الجدول الثاني عشر

الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود	الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود
١	قال دونما تردد	٢	٤	يتأمله بفضول ودونما خوف	١
٢	انتظرت دونما يأس	١	٥	يجلس منتظراً دونما كلام	١
٣	جاء دونما حقيبة	١	**مجموع العينات**		**٧**
٤	ظلّ واقفاً دونما حراك	١			

وهذا لا يعني أنّ الكاتب لا يلمّ بلفظة «دون» بشكلها الآخر، بل نلاحظ قوله في شكل آخر، كما في عبارة «قالت دون تردد» من قصة «رندا» المقطع ٢٧[١]، وكذلك في عبارة «... أُلبّي رغبتك دون تردد» من قصة «في ليلة من الليالي»[٢].

[١] - **المصدر نفسه**، ص١٠٥.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص٤٥.

ومن البديع أنّ الكاتب قد يلحق الاسم المجرور المتمثل في كلمة «نهم» بالباء الجارة في صورة نادرة، كأسلوب ثابت في استعماله التقليدي، يعني وصف الحالة الإنسانية، كما في الجدول:

الجدول الثالث عشر

الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود	الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود
١	استنشق الهواء بنهم	١	٤	يأكلونني بنهم	١
٢	أكل بنهم	١	٥	يشرع في أكلها بشراهة ★	١
٣	شرب بنهم	١	**مجموع العينات**		**٥**

ونرى بوضوح أنّ الكاتب نوّع في التركيب الأخير خروجاً إلى الاستبدال، في تناوله، بـــ«شراهة» عن «نهم»، وذلك تجديداً في نمطية الألفاظ، وانحرافاً أو عدولاً أو انزياحاً[١] – وهو مصطلح يعني استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب، استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتصف به عن تفرد، وإبداع، وقوة جذب، وأسر[٢]- في الأسلوب عن النمط. القيمة الدلالية في استخدام اللفظ الرتيب هي الإشارة إلى أنّ القاص زكريا تامر يعاني من ضيق الدائرة اللفظية، كأنّ الأسلوب قد انتقش في ذهنه ولا يتركه لغيره من الألفاظ.

ومن ناحية التقليد والاتباع الأسلوبي لدى الكاتب، نواجه اعتياده استخدام نعت «مهترئ» للموصوفات المعتادة المألوفة لديه، كما إذ نرى في هذا الجدول الذي يلي ذكره:

الجدول الرابع عشر

الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود	الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود
١	ثيابكم المتهرّئة	١	٦	مقهاها الذي يشبه تابوطاً متهرّئ الخشب	١
٢	جسم شبيه بقطعة قماش	١	٧	يرتدي ثياباً بالية ★	١

[١] – ينظر تعدد المصطلحات الدالة على ذلك المفهوم في كتاب الدارس ويس الآنف الذكر اسمه في صص٢٩-٧٠ .

[٢] – محمد أحمد ويس، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، ص٧ المقدمة.

	متهرّئة				
٣	أُنظر إلى قميصه.ما به؟ متهرّئ ووسخ	١	٨	غمست بحركة مغتاظة قطعة قماش بالماء ★	١
٤	رجل سكير يرتدي ملابس عتيقة متهرّئة	١	**مجموع العينات**		**٨**
٥	حملقت رندا إلى حائط عتيق متهرّئ متشقق	١			

وكما نلاحظ أنّ مفردات «ثياب، وقماش، وقميص» مع التنويع في الألفاظ اتصفت بنعت واحد ثابت هو « متهرّئ » دلالةً على العتق والاندراس. وكذلك «حائط، وتابوت» إلّا أنّ الكاتب ترك النعت المألوف إلى النعت الجديد «بالية» في عبارة « يرتدي ثياباً باليةً» من قصة «رندا» المقطع ٢٣[١]. ويذكر أنّ العينة الأخيرة[٢]، هنا، لم تلتزم بالنعت، بل نبذته.

قلنا، قبل قليل، إنّ القيمة الدلالية في استخدام اللفظ الرتيب- و هو هنا « متهرّئ »- هي الإشارة إلى أنّ القاص زكريا تامر يعاني من ضيق االثروة اللفظية. كأنّ الأسلوب الرتيب قد انتقش في باله بحيث يتناوله عن لاوعي وهو لا يتركه لغيره من الألفاظ.

٨- المفردات الشائعة

هذا، وتزايدت لدى الكاتب مفردات شائعة يعتمد على إعادها في الأنساق. وهذا غير ما صادفناه من نمط ثابت شائع أو نادر في النص القصصي، كما في الجدول التالي:

الجدول الخامس عشر

ت	التنويع في العينة	مرات الورود	الرقم	التنويع في العينة	مرات الورود
١	الشارع (ومشتقاته)★	٢٤	٩	لهث (ومشتقاته)	٦
٢	المقهى (ومشتقاته)★	١٣	١٠	سعل (ومشتقاته)	٥
٣	حدّق (ومشتقاته)	١٢	١١	رصيف (ومشتقاته)	٥

[١] - زكرياء تامر، **النمور في اليوم العاشر**، ص١٠٢.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص٢٠.

٤	الطائرة (ومشتقاته)*	١٢	١٢	دلف (ومشتقاته)	٤
٥	توّاً (دون اشتقاق)*	١٢	١٣	مقطب الجبين (دون اشتقاق)*	٤
٦	العدو (ومشتقاته) *	١١	١٤	قطّب جبهته (دون اشتقاق)*	١
٧	حملق (ومشتقاته)	٩	١٥	وجوهاً مقطّبة(دون اشتقاق)*	١
٨	زعل (ومشتقاته)	٩	**مجموع العينات**		**١٢٦**

والطريف في المفردة الأولى أنّها يجري أكثرها في قصة «ملخّص ما جرى لمحمد المحمودي»[١]، وكذلك الأمر في ما يتعلق بالمفردة الثانية من نفس القصة[٢]، ومفردتا «طائرة، وعدو» جرى أغلبهما في قصة «الأعداء»[٣]، غير أنّ مفردة «توّاً» دون غيرها من مترادفات لها، تناثرت في أغلبية القصص بشكل ثابت رتيب. ونجد الكاتب يترك مفردة «تقطيب»، كما في العينات الأخيرة، إلى التنويع في التعبير عن هذه الحالة العارضة على الوجه بجمل نحو« وعندئذ أفاق الناس من نومهم آسفين عابسي الوجه» من قصة «الأعداء» المقطع الأوّل[٤]، وكذلك في عبارة «و إذا بنت الملك عابسة الوجه مكتئبة» من قصة «في ليلة من الليالي»[٥].

أمّا عن الظواهر المكانية التي اتكأ عليها زكريا في بنائه القصصي فنذكر الشارع، والمقهى، والزنزانة، والغرفة الموحشة، والقبو المظلم، والسينما، والخمارة، والمعمل، والمطعم، وبعض الظواهر الطبيعية كالأرض الخضراء، والبستان، والبحر، والنهر وما إلى ذلك[٦]. ومن هذا المنطلق، وحسب الجدول، نرى أنّ لفظ «الشارع ليحتل قسماً كبيراً من أحداث القصص وذلك لأنّ معظم الأحداث القصصية والمغامرات تتم عبر جنباته، كما أنّ المقهى هو المحطة الثانية التي يأوي إليها سكارى الشارع ومشردوه»[٧]. لذلك «لقد ظهر المقهى في عدد لا بأس به من القصص، فكان دوماً ملاذ البطل وأمثاله من مشردي المدن وعمال المصانع، فالمقهى مكان متحرك مفتوح مؤقت يوحي بعد الاستقرار، والبطل

١- **المصدر نفسه**، صص٨٣-٨٦.

٢ - **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

٣ - **المصدر نفسه**، صص٥-١٩.

٤ - **المصدر نفسه**، ص٥.

٥ - **المصدر نفسه**، ص٤٥.

٦ - امتنان عثمان الصمادي، **زكريا تامر والقصة القصيرة**، ص١٧٢.

٧ - **المصدر نفسه**، ص٩٥.

في جلوسه فيه، يشاهد الرائحين والغادرين ويستمع إلى ثرثرات هنا وهناك، ويتمعن بأنماط الناس فاحصاً ومنتقداً إيّاهم. كما أنّ المقهى هو المكان الوحيد الذي يشكو له بصمت المهزوم وانكساره»[١]. ويحمل بذلك – هذا النمط من الأمكنة – بعداً فلسفياً يتجاوز التأثير النفسي ليعبر عن القلق البشري أمام العالم الذي لا يجد فيه البطل مكاناً له ولأمثاله، فيبتلعهم العالم ويضللهم، ولا يحققون الحرية التي ينشدون. فالشارع عند أبطال زكريا هو العام الخارجي الذي عادل عالمه الداخلي القابع في القبو، أو القبر، أو الغرفة، أو الزنزانة، كما يعد مرفأ الحرية المضلل، الذي يتكئ على الحلم للخلاص أو ملء الفراغ. لقد قلنا إنّ جميع الظواهر المكانية تشكل المكان المعادي للبطل[٢].

– النتائج

وقفنا خلال دراستنا على أنّ نمط الكاتب في أسلوبه التعبيري القصصي يقتصر على النقاط التالية:

- لجأ الكاتب إلى النمط الرتيب في التعبير عن الغرض بالألفاظ والعبارات الرتيبة، أساساً. وهذا عجيب يشبه بالفوضى في الاستخدام الرتيب.
- عاود الكاتب النمط المتمثل في اجتماع (الفعل الماضي+ الباء الجارة+ المجرور+ النعت مع التناوب في النوع والعدد) من البداية إلى نهاية المطاف، كما يشير إلى ذلك عدد ملحوظ من الجداول المهيأة.
- أتى ذلك المجرور بالباء ليدلّ على الحالية نحوياً في كثرة كثيرة شائعة في لغة الكاتب.
- كثر لديه تعاطي أفعال «قال، وسأل» الماضية ومشتقاتها، وذلك لما يتطلّب البعد السردي القصصي من حوار.
- لم يكثر الفعل المضارع لديه مثل ما كثر الفعل الماضي، كما يبدو الأمر في ما قدّمنا من جداول.
- وردت لديه الكلمات الموحية بالتصويت، منها مفردة «صوت» على صورة ثابتة لازمة بالفعل، وكذلك مفردة «لهجة»، كما هي توحي بأدوات السرد المستخدمة مثلما ورد من ألفاظ تلعب الدور الحكائي.

[١] – **المصدر نفسه**، ص١٧٦.

[٢] – **المصدر نفسه**، ص١٧٣.

- تأتي النعوت التابعة بمفردتي «صوت، ولهجة» مع التناوب والترادف، وقد ترد على التخالف أو التضاد.
- قد يعتمد الكاتب على إيقاعية الألفاظ الناجمة عن تآلف الحروف أو الأصوات (الفونيمات) فيها.
- قد يحدث أن ينحرف الكاتب عن النمط المألوف إلى التنويع، في إعادته للألفاظ والمفردات، متوسلاً بالتغيير والتعديل فيها، عند التعبير عن الغرض.
- قلّما يقع الانحراف (الانزياح) النمطي في الهيئة التامة للعبارات والتراكيب، كما أشرنا في شرح معطيات الجداول، إلاّ في الأجزاء والمفردات المكونة لهيئات العبارات (نقصد العبارات المحددة بالنجمة داخل الجداول).
- وردت لديه مفردات شائعة خارجة عن السياق والتركيب كما في الجدول الأخير.
- و أخيراً، الانزياح هو الوجه المشرق من وجوه الاهتمام لدى زكريا تامر، كما توصّلنا إليه في دراستنا الأسلوبية.

فلنقل إذن إنّ الكاتب أكثر من استخدام الباء الجارة والاسم المجرور المتعلّق بالفعل الماضي، عادةً والفعل المضارع (الفعل الماضي والمضارع+ الباء+ الاسم المجرور) في التراكيب الحصرية، وذلك لما استدعى أسلوبه القصصي المتميّز بالفردية، مما يبدو في النص. والحوارية أساساً هي مبدأ رتابة النمط في تعاطي الألفاظ، خاصةً في التكرار الفاشي لمفردات القول والسؤال والصوت واللهجة وهذا يبدو للقارئ إذا ما أكثر من قراءته للكاتب، ويظهر أنّ الفوضى نجمت عن فقر في الثروة اللفظية أو عن لاوعي لزكريا تامر، لأنّه لو انتبه للرتابة لاجتنب عن التورط في الفوضى اللفظية.

قائمة المصادر والمراجع:

١- تامر، زكرياء؛ **النمور في اليوم العاشر**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآداب، تمّوز ١٩٨١م.

٢- التونجي، محمّد؛ **المعجم المفصّل في الأدب**، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان: دار الكتب العملية، ١٤١٣ هـ-١٩٩٣م.

٣- خليل، إبراهيم؛ **النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك**، الطبعة الأولى، دار المسيرة، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م، الطبعة الثانية، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٧م.

٤- الزيات، لطيفة؛ **من صور المرأة في القصص والروايات العربية**، القاهرة: دار الثقافة الجديدة،

١٩٨٩م.

٥- شريم، جوزيف ميشال؛ **دليل الدراسات الأسلوبية**، الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.

٦- الصمادي، امتنان عثمان؛ **زكريا تامر والقصة القصيرة**، الطبعة الأولى، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٥م.

٧- عبد المطلب، محمد؛ **البلاغة والأسلوبية**، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٤م.

٨- علوش، سعيد؛ **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت – لبنان: دار الكتاب اللبناني، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.

٩- ويس، محمد أحمد؛ **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٢٦ هـ-٢٠٠٥م.

تحليل بلاغي لأسلوب العقّاد في خطاب كتاب «سارة»

الدكتور محمود خورسندي*

الدكتور محمد خاقاني إصفهاني**

الدكتور علي ضيغمي***

وجيهة السادات سيد بكايي****

الملخص

يمكن دراسة كل أثر أدبي وتقييم أسلوبه من جهات مختلفة. لذا فقد قام هذا البحث بدراسة المواضيع الفكريّة للأديب المصريّ عباس محمود العقاد في كتابه «سارة»، حيث إنّ هذا الكتاب وإنْ تمتّع باشتراكاتٍ مع مسرحيات وروايات أخرى إلاّ أنّه يتميّز بميزات، منها: دور البلاغة في تحليل النص، وشكل الخطاب ووجوه تحليل الخطاب ومتانة أسلوب العقاد في استعمال الأساليب البيانيّة بشكل ملموس ومتعدّد.

إنّ هذا البحث يدرس نظرة الكاتب في معالجة مقولات مختلفة مثل الأسلوب والخطاب ومفاهيمه واستعمال الأساليب البيانية فيه حتى يُثبت للقارئ بأن أسلوب العقاد الأدبيّ له قابليّة للوصف وتغلب فيه الجوانب المنطقية والتحليل العقليّ على الخيال وأنه يُمكن دراسة جوانبه على أساس الميزات والعلائم الموجودة فيه حيث يستعمل القضايا الحاسمة والمسلّمات في نوع بيانه حتى ينقل بسهولة للقراء غايته من كتاباته، فعندما يستعمل تشبيهاً بكل أركانه أو استعارة أو مجازا أو كناية يتبادر معناها إلى الذهن بسرعة أو عندما يستعمل التكرار بشكل موفٍ فكل هذه الأمور يدلّ على طريقة تفكيره المنسجم الذي يظهر في إطار توالٍ لغوي للمفردات والجُمَل والفقرات وفي النهاية في كتابٍ يمثّل نوع خطابه. إن العقاد استطاع في هذا الكتاب أن يلقي هدفه حتى نهاية الكتاب بشكل ساذج وواضح وتبين لنا أن منطقه يغلب على عواطفه ومشاعره وتخيّله.

كلمات مفتاحية: الخطاب، الأسلوب، التحليل، العقّاد، سارة.

*- أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران Mahmoodkhorsandi7@gmail.com

**- أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة إصفهان، إصفهان، إيران. khaqani@khaqani.org

***- أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. zeighami@profs.semnan.ac.ir

****- طالبة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران Vbokaei@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠١/١٨هـ.ش= ٢٠١٣/٠٤/٠٧م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٣/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٣/٠٥/٢٧م.

المقدمة

إن موضوع تحليل الخطاب، وبعد عدّة عقود من الدراسة والبحث في مجال الخطاب، يعدّ موضوعاً مشتركا بين عدة فروع جامعية، حيث تتمّ دراسة هذا الموضوع في معظم العلوم الإنسانية وعبر منظار خاص لكل علم من هذه العلوم.

إن هذا البحث ينوي دراسة علاقة تحليل الخطاب بالتحليل البلاغي لأسلوب العقاد عبر منهج وصفي تحليلي حتى يحصل على خصائص أسلوبه الخاص بشخصيته وعصره والوجوه الأدبية المستعملة في كتابه «سارة». وإلى ذلك يجب الردّ على سؤال هام وهو: هل يمكن الحصول على سذاجة الخيال في أسلوب العقاد عبر طرح قضية الخطاب ودراسة توالي الجمل وتواردها وهيكليتها؟

نحن نؤكّد في هذا البحث على الهيكلية الخطابية لقلم العقاد، أي: اختيار الكاتب للمفردات والتعابير الخاصة فنقوم من منظار علم البيان بتحليل أسلوب العقاد عن طريق دراسة الهيكليات الخطابية ونتطرّق إلى أجزاء الخطاب في أقسام من كتاب «سارة» حتى نقوم بدراسة نص الكتاب عن طريق كشف هذه الهيكليّات ودراستها وتبيينها وتبريرها وفي النهاية نصل إلى الأجزاء المستورة فيها ونكتشف رسالة الكاتب الحقيقية من خلال نوع القلم وخطابه.

سابقة البحث

إن قضية الخطاب تعتبر ضمن المجالات المشتركة بين فروع العلوم الإنسانية؛ وله عدّة وجوه ومعانٍ بحيث أدّى ضرورة تلقّي المعنى الصحيح وفهمه الدقيق إلى إقبال واسع على دراسته من قبل مفكّري العلوم الإنسانية. كما أنّ الكمية الكبيرة للتلقّيات والقضايا المطروحة فيها أدّت إلى طرح وتأليف آراء ومقالات وكتب منوّعة في هذا المجال، منها: كتاب «مقدمة في نظريات الخطاب» لديان مكدونيل و«تحليل الخطاب الانتقادي» لنورمان فيركلاف و«مقدمة في تحليل الخطاب» لشعبانعلي بهرامبور. ومقال الدكتور فردوس آقا گل زاده الذي قام في مقاله الذي نشره باللغة الفارسية تحت عنوان «تحليل گفتمان انتقادي و ادبيات» (تحليل الخطاب الانتقادي والأدب) قام بدراسة علاقة تحليل الخطاب الانتقادي ونقد معرفة اللغة عبر تحليل أدبي للنصوص ونقدها أدبيا؛ كما نشر هذا المؤلف مقالات أخرى باللغة الفارسية تتعلق بشكل مباشر أو غير مباشر بموضوع الخطاب وأنواعه وتدل على اتساعها وشموليتها؛ منها: «رويكردهاى غالب در تحليل گفتمان انتقادي» (مناهج سائدة في تحليل الخطاب الانتقادي)، و«توصيف و تبيين ساخت‌هاى زباني ايدئولوژيك در تحليل گفتمان انتقادي» (وصف وشرح المبادئ الأيدولوجية في تحليل الخطاب الانتقادي)، و« انگاره‌ى زبانشناختى نگارش و گزينش

خبر: رويكرد تحليل گفتمان انتقادي» (المفاهيم اللغوية لكتابة الخبر واختياره: من منظار تحليل الخطاب الانتقادي). كما هناك مقال للدكتور حسن شاوشيان تحت عنوان « زبانشناسي وتحليل گفتمان» (معرفة اللغة وتحليل الخطاب) حيث تطرّق البحث إلى ظروف ظهور تحليل الخطاب في معرفة اللغة. ويقوم الدكتور أحمد يحيايي في مقاله «تحليل گفتمان چيست؟» (ما هو تحليل الخطاب؟) بالبحث عن جذور هذه القضية واستكشافها فيذكر أهمأهداف تحليلالخطاب ويشرحمستوياتالخطابعلى حدة[١].

وهناك كثير من المقالات والكتب التي كتبت عن الأديب المصري عباس محمود العقاد[٢]، فمنها نستطيع الإشارة إلى: «شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث» لعبد الحي دياب، و«الجمال والحرية

---

[١]- أحمد يحيايي إيلهاي، «تحليل گفتمان جيست؟» (ما هو تحليل الخطاب؟)، مجلة «**آموزش روابط عمومي**» (تعليم العلاقات العامة)، ص٥٨.

[٢]- ولد عباس محمود العقاد في ٢٨ حزيران ١٨٨٩م، في مدينة أسوان بصعيد مصر في أسرة متواضعة، وقد لقّب بالعقاد لأن آباءه كانوا يمتهنون بنسج الحرير وحياكته. (عامر العقاد، **لمحات من حياة العقاد المجهولة**، ص٤٠ و٤١) وكما يقول نفسه:«أما اسم "العقاد" فأذكر أن جدي لأبي كان يشتغل بصناعة الحرير ومن هنا أطلق عليه الناس اسم "العقاد" أي الذي "يعقد" الحرير... و التصقت بنا و أصبحت عَلَما علينا» (عباس محمود العقاد،، **أنا**، ص٢٥). تعلم عباس مبادئ القراءة والكتابة في صغره فراح يتصفح ما يقع تحت يديه من الصحف والمجلات ويستفيد منها. ثم لحق بإحدى المدارس الابتدائية وتعلّم فيها اللغة العربية والحساب ومشاهد الطبيعة وأجاد الإملاء، وحصل على شهادتها سنة ١٩٠٣. وألّم عباس بقدر غير قليل من مبادئ اللغة الإنجليزية حتى نال الشهادة الابتدائية بتفوق وأتاح له ذلك قراءة الأدب الإنجليزي مباشرة. وبعد أن أتم عباس تعليمه الابتدائي عمل في وظيفة كتابية لم يلبث أن تركها، وتكررت زياراته للقاهرة وقويت صلته بالأدب والفن فيها و لم تستطع الوظيفة أن تشغله عنهما البتة. وفي سنة ١٩٠٥ عمل بالقسم المالي بمدينة قنا، وبدأ العقاد إنتاجه الشعري مبكراً قبل الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤. وفي سنة ١٩٠٦ عمل بمصلحة البرق، ثم ترك عمله بها واشترك سنة ١٩٠٧ مع المؤرخ محمد فريد وجدي في تحرير «مجلة البيان»، ثم في «مجلة عكاظ» في الفترة بين سنة ١٩١٢ حتى سنة ١٩١٤، وفي سنة ١٩١٦ اشترك مع صديقه إبراهيم عبد القادر المازني بالتدريس في المدرسة الإعدادية الثانوية بميدان الظاهر. وظهرت الطبعة الأولى من ديوانه سنة ١٩١٦، ونشرت أشعاره في شتى الصحف والمجلات. وتوالى صدور دواوين شعره: وحي الأربعين هدية الكروان عابر سبيل، وقد اتخذ فيها من البيئة المصرية ومشاهد الحياة اليومية مصادر إلهام. وخاض هو والمازني معارك شديدة ضد أنصار القديم في كتابهما «الديوان» هاجما فيه شوقي هجوماً شديداً. وفي إنتاجه النثري كتب: الفصول مطالعات في الكتب والحياة مراجعات في الأدب والفنون. ثم كتب سلسلة سير لأعلام الإسلام: عبقرية محمد، وعبقرية الصديق، وعبقرية عمر، وسيرة سعد زغلول، كما اتجه إلى الفلسفة والدين فكتب: الله، والفلسفة القرآنية، وإبليس. توفي العقاد في الثاني عشر من آذار سنة ١٩٦٤م بعد أن ترك تراثاً كبيراً. www.khayma.com/salehzayadneh/poets/3aqqad وحنا الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، صص ٢٨٩ -٣٠٤. (بتصرف)

والشخصية الإنسانية في أدب العقاد» لنعمات أحمد فؤاد، و«عمالقة عند مطلع القرن» لعبد العزيز المقالح، كما كتبت عنه كتب التواريخ المعاصرة نحو «تاريخ الأدب العربيّ» لحنا الفاخوري، و«تاريخ الأدب العربيّ» لأحمد حسن الزيّات، و«تاريخ الأدب العربيّ » لكارل بروكلمان، و«أعلام الأدب المعاصر في مصر» لحمدي السكوت. وكما أن العقاد كتب عن حياته الخاصة في بعض كتبه بقلمه مثل:«أنا»، و«يوميات ١و٢».

وكُتبت في إيران بعض المقالات والرسائل والأطاريح الجامعية عن العقاد من أهمها: «*ترجمه رمان «ساره» اثر عباس محمود العقاد ونقد ساختاري آن*» رسالة ماجستير للباحثة معظمة أحمدي تحت إشراف الدكتور محمد علي طالبي حيث قامت الباحثة بالترجمة الفارسية للكتاب ودراسة العناصر القصصية فيه غير أنها لم تطرق إلى تحليلها البلاغي كما فعلنا في هذا البحث؛ و«*نوگرايي در شعر عباس محمود العقاد*» (*التجديد في شعر عباس محمود العقاد*) للباحث مرتضى براري رئيسي تحت إشراف الدكتور عبد العلي آل بويه لنگرودي؛ و«*عباس محمود العقاد: نشاطاته وآثاره* » للدكتور مجتبي رحماندوست و«*آراء العقاد النقدية في الشعر العربي*» للباحث مرتضى قديمي وتحت إشراف د. حامد صدقي. كما ذكرنا أن النشاطات العلمية حول هذا الأديب النحرير كثيرة جدا غير أننا نكتفي بما ذكر في هذه العجالة.

الأسلوب[1] في اللغة والاصطلاح:

ذكر لكلمة الأسلوب كثير من المعاني حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد. وهذا يعود إلى أن هذه الكلمة لاتخصّ المجال اللساني وحده بل استعملت في مجالات عديدة أخرى من الحياة اليومية. يقول ابن منظور في اللسان: «يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب، ويقال أنتم في أسلوب سوء... ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه» [2].

ويعرّف ابن خلدون الأسلوب في المقدمة فيقول: «إنه عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادة كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي وظيفته البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب»[3]

1- Style

٢- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة سلب، ج ٢٤، ص ٢٠٥٨

٣- ابن خلدون، **المقدمة**، ج ٥، ص ٣٢٧.

ويميز عادة بين الأسلوب الأدبي والأسلوب غير الأدبي وبين الأسلوب الشفوي والكتابي وبين الأسلوب الجيّد والرديء[١]. ويعرّف الشاعر الإيراني الشهير ملك الشعراء بهار (١٣٣٠هـ.ش/١٩٥١م) الأسلوب: «إن الأسلوب في المصطلح الأدبي هو طريقة خاصة لفهم الأفكار والتعبير عنها عبر تركيب الكلمات واختيار الألفاظ وطريقة التعبير بحيث يلقي شكله الخاص على كل أثر أدبيّ من جهة الشكل والمعنى»[٢]

نظرًا إلى رأي محلّلي الخطاب الانتقادي الذين يرون أن النصوص الأدبية هي في خدمة المجتمع الإنساني يمكننا أن نستنتج عن طريق مفهوم تحليل الخطاب الانتقادي أمرا هاما، هو:«إن الأسلوب هو حصيلة نظرة الفنان الخاصة إلى العالم الداخلي والخارجي الذي يتجلّى بالضرورة في طريقة خاصة من بيانه»[٣]

إن كلمة الأسلوب تستعمل في ثلاثة مفاهيم وهي: الأسلوب الخاص وأسلوب العصر والأسلوب الأدبيّ. وإن الأسلوب الخاص أسلوب يخصّ بشاعر أوكاتب بحيث يميّز آثاره عن الآخرين على مرّ العصور. ويظهر الأسلوب الخاص عند الأديب من تردّد العلائم وتكرارها عنده.[٤]

وإن أسلوب العصر هو أسلوب عام للشعراء أو الكتّاب في فترة من فترات تأريخ الأدب. وإن الأسلوب الأدبيّ يميّز الآثار الأدبية من غير الأدبيّة.[٥]

فإذا اعتقدنا بأن الأسلوب هو حصيلة اختيار خاص للمفردات والمصطلحات، فنريد أن نبيّن في البحث أن العقاد استطاع في كتابه «سارة» وعبر استعمال بعض الأساليب البيانية استطاع أن يظهر الجمال المعرفيّ والعناصر الأدبية بشكل واضح جدا.

الخطاب[٦] في اللغة والاصطلاح:

يقول ابن منظور في اللسان: «يقال: خَطَب فلانٌ إِلى فلانٍ فَخَطَّبَه وأَخْطَبَه أَي أَجابَه. الخِطابُ والـــمُخاطَبَة: مُراجَعَة الكَلامِ، وقد خاطَبَه بالكَلامِ مُخاطَبَةً وخِطاباً، وهُما يَتخاطَبانِ.»[١]

[١] هنريش بليت، **البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيمائي لتحليل النص**، ترجمة محمد العمري، ص ٥١.

[٢] محمد تقي بهار، **سبك شناسي**، مقدمه ص ي.

[٣] سيروس شميسا؛ **سبك شناسي شعر**، ص١٥.

[٤] **المصدر نفسه**؛ ص ٢٩.

[٥] **المصدر نفسه**؛ صص ٩ و١٠.

[6] Discourse

يقول الله سبحانه وتعالى في القرآن: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾[٢] ويقول أيضا: ﴿ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ ﴾[٣]

وتأخذ كلمة «خطاب» عند المحدثين أبعاداً دلالية أخرى تصل أحياناً إلى حد الإلباس. إذ يذكر أحد الفلاسفة العرب المهتمين باللغة أنه «لن نبالغ كثيراً إذا قلنا إن لفظ «الخطاب» هو أكثر الألفاظ تداولاً في الخطاب العربي المعاصر... وطبيعي أن يلحق اللفظ العياء فيفقد كل دلالة، أو على الأقل لا يعود يعني شيئاً كثيرًا. بل إنه يكاد في معظم الأحوال، لا يعني إلا ما يدل عليه لفظ «مقال»... والظاهر أن الذين يكثرون من استخدامها تنصرف أذهانهم نحو بعض أقطاب الفلسفة المعاصرة وخصوصاً *ميشيل فوكو*. لكن ما لا ينبغي أن نتناساه هو أن المفكر الفرنسي يستعمل اللفظة كما هي أصولها عند *نيتشه*، حيث لا فرق بين مفهومي الواقع والخطاب... ومجمل القول، ليس الخطاب وعياً يتخذ من اللغة مظهره الخارجي، إنه ليس لساناً وذاتاً تتكلمه، وإنما هو ممارسة لها أشكالها الخاصة من الانتظام.»[٤]

ولكي يدرك المرء الأبعاد المضطربة التي يدور حولها مفهوم الخطاب وتعديه حدود اللسانيات إلى آفاق أخرى وعلوم متباينة فلينظر في المقدمة التي كتبها حسن حنفي لمؤتمر تحليل الخطاب العربي وفي أبحاث ذلك المؤتمر[٥]، ولكن الذي يظهر أن الخلط والالتباس بين مفهومي «النص والخطاب» حصل في الثقافة الغربية قبل انتقالهما إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة، وإن كان يغلب في التقليد الأوربي «استخدام النص، على حين يغلب استخدام الخطاب في التقليد الأنجلو أمريكي، بيد أن التداخل بين النص والخطاب من حيث هما اصطلاحان محوريان، وعلمان لسانيان، مما لم يحسم أمره في الأدب، تستطيع عبارات مثل «خطاب النص»، و«نص الخطاب»، و«النص بنية خطابية»، و«الأدب خطاب نصي»، و«الخطاب النصي» وغيرها تستطيع أن تؤكد التداخل والاشتباك بين هذين المصطلحين».[٦]

١- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة خطب، ج ١٤، ص ١١٩٤.

٢- سورة ص، ٢٠.

٣- سورة ص، ٢٣.

٤- عبدالسلام بن عبد العالي: **بين بين**، ص ٧٨ ٧٩.

٥- تحليل الخطاب العربي، المؤتمر العلمي الثالث، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب ١٠ ١٢ مايو ١٩٩٧م. نقلا عن www.lissaniat.net/viewtopic.php?t=573 (تأريخ: ٢٠١٣/٠٣/١٧)

٦- محمد العبد: **النص والخطاب والاتصال**، ص ٧.

كما أن أثر الترجمة إلى العربية قد بعثر في دلالة لفظة «الخطاب»، ومما زاد الطين بِلّةً اختلاف مصادر تلك الترجمة، واختلاف تخصصاتها؛ ولذلك فلا بد من محاولة استجلاء مفهوم «الخطاب» في المصدر الغربي الذي خرج منه. [١]

إن الخطاب عند الغربيين «كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أو ملفوظاً، غير أن الاستعمال تجاوز ذلك إلى مفهوم أكثر تحديداً، يتصل بما لاحظه الفيلسوف هــ. ب *غرايس* عام ١٩٧٥م من أن للكلام دلالات غير ملفوظة، يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة، أو واضحة... وقد اتجه البحث في ما يعرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقعات الدلالية» [٢]

فمن الواضح أن أشكال الخطاب المختلفة تستخرج عبر دراسة سياق النص ومجالاته الاجتماعية والثقافية. يحاول في دراسة أي خطاب أن يدرس نظامه وتنظيمه متجاوزة الجمل الموجودة فيه. لذلك يجب دراسة الوحدات اللغوية مثل المحادثات أو الكتابات. فيمكن الإشارة في هذا النوع من الدراسة إلى عمليات منها: المبادئ الفكرية والاجتماعية البنى التحتية وهياكل الخطاب والنقاش.

إن الخطاب ومنذ السبعينيات أي ١٩٧٠ فصاعدا ظهر في أشكال وإطارات جديدة وأهمها هي «تحليل الخطاب» الذي يعتبر كوسيلة لمعرفة منهج جديد في مجال العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية[٣]. غير أن تحليل الخطاب يطلق عادة على قسم من وظائف وآثار لغوية[٤] ودلالية[٥] وسيميائية[٦]، وأسلوبية[٧] ونحوية[٨] تقتضي توصيفها وشرحها أن يعتبر التوالي والترادف والتوارد في الجمل وهيكليتها[٩]. إن النص يعتبر

١- **مفهوم الخطاب في الدراسات اللغوية والنقدية**، www.startimes.com/?t=9009970 (تأريخ: ٢٠١٣/٠٣/١٧)

٢- ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، ص ١٥٥.

٣- ميشل مان، **موسوعة علم الاجتماع**، ص٩٥

4- linguistic

5- semantic

6- semiotic

7- stylistic

8- syntactic

٩- آلان باوك وألبور استاليبراس، قاموس الفكر الحديث، (Bullock Alan & Stallybrass Oliver , Fontana Dictionary of Modern Thought) ص٩٥.

نوعا من العلاقة اللغوية عبر الحوار أو الكتابة وهو بمثابة رسالة يتم تشفيرها عن طريق الرؤية أو السمع[١].

خطاب العقاد في كتاب «سارة»

إنّ من أهم كتب عباس محمود العقاد والذي كتبه في الثلاثينيات من القرن العشرين هو قصته الشهيرة في الحب لــ «سارة» والذي كان في سنة ١٩٢٦ م. وكذلك حبه لــ «هند»، (الأديبة *مي زيادة*) التي كانت تختلف إلى بيته. ولكن انتهت كلتا القصتين إلى نهاية مؤلمة ومرّة بحيث كان يعاني منهما العقاد حتى آخر عمره.

إن العقاد يُعرف بأسلوبه القوي والمستحكم الذي يخفي خلفه ثقافة عميقة في الأدب العربي. هو وإن يستعمل الألفاظ والكلمات في هيكلية مستحكمة ونادرة إلا أنه لايكتفي بالأدب العربي بل يتطرق بذكائه ومواهبه وملكاته الذهنية إلى الأدب الغربي، وكما يقول شوقي ضيف: «نفذ من خلاله إلى ثراء عريض في معانيه وهو ثراء لايستمد فيه من الغرب فحسب، بل يطبعه بملكاته فإذا هو له وإذا هو من صنعه، صُنع عقله المشتعل الذي يستقلّ – رغم محصوله الواسع من الثقافات بتفكيره وإلحاحه في هذا التفكير إلحاحا يستحدث في تضاعيفه كثيرا من الخواطر والآراء. وإن العقاد في أعماقه يستمد حياته من حياة أمته فهي نصب عينيه دائما، بل هي دائما النبع الروحي لأحاسيسه ومشاعره بكل ما تموج به من أحداث.»[٢] وكما قال شوقي ضيف: «لعلّ حياته المتناقضة وانتقاله أحيانا من المعسكر التجديدي إلى المعسكر التقليدي أدى إلى تعبيره الصادق والمستقل عن أفكاره الأدبية والسياسية والاجتماعية بعيدا عن الاستقطاب والإسفاف والهبوط.» [٣].

إن العقاد بأفكاره وآثاره وبخصائصه الإنسانية العامة وبالمعارك المختلفة التي تحيط بشخصيته أثبت وجوده في تاريخ العرب وأصبحت حياته واحدة من أهم الحلقات التي صنعت الثقافة العربية الراهنة وأسهمت سلبا وإيجابا فيما وصل إليه الوعي الفكري والاجتماعي. وأنه منذ ذلك الحين لم يعد ملك نفسه ولا ملك الشعب الذي نشأ فيه أو الأمة التي تحدّث لغتها وإنما هو ملك التأريخ وملك البشرية بأسرها. وشخصية في هذا المستوى الإنساني لا يمكن أن تكتمل صورتها لأن آثارها المختلفة لا تعرف

١- ليج وشرت (Leech Geoffrey & short Micheal , Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose)، ص٢٠٩.

٢- شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ص ١٣٩.

٣- عبدالعزيز المقالح، **عمالقة عند مطلع القرن**، ص ٦٤.

التوقّف عن الحركة والنشاط. وحصل العقاد على قوة تحليل يمكنه بسهولة تبرير كلما يتسع ويستشري من التناقضات والاختلافات السائدة على قضايا العهد من وجهة نظره.[١]

ترى نعمات أحمد فؤاد بأن الشخصيات التي يكتب عنها العقاد هي صور شخصية العقاد نفسه وتدلّ على لطافة روحه ونفسه، وتعتقد إن كتابات العقاد عن الشخصيات تمثل من حيث المبدأ الشخصية الداخلية والخارجية للكاتب نفسه أي يصور في الواقع صورة عن الأمور الجسمية والروحية في إطار هذه الشخصيات المصوّرة؛ وتقول الدكتورة نعمات: «وإنه في كلا الحالتين يكون كمفتاح من مفاتيح شخصيته الداخلية بل لعل هذه الشخصية تكون أهم وأقرب طريق لوصول العقاد إلى العالم الأدبي والإنساني.»[٢]

إن العقاد لايستطيع أن يتجاهل شخصية المرأة وينساها لأنه استهدى إلى طريقه عبر تأثير المرأة القوي، فقد قام بإيضاح خصائص المرأة العجيبة والمدهشة في كتاب «سارة».[٣] فهو يحب المرأة التي تكون إنساناً بغض النظر عن كونها مرأةً أو رجلاً.[٤]

إن العقاد لايريد المرأة للالتذاذ أو اللهو بل يحبها لذاتها ولإصالة وجودها وليس لجمالها الظاهري.[٥]

إنه أديب كتب قصصًا وقصائد غزلية كثيرة للمرأة وكثيرا ما كان يؤلم قلبه من أجل الحب ورغبات الهوى.[٦]

إنه وفي الثلاثين من عمره عندما كان أديبا شابًا وأنيقا يتداول اسمه في عالم الصحافة والأدب أصبح عاشقا وكان يلتقي خفيةً في حديقة أحد الكنّاسين في حيّ «الظاهر» بمحبوبته «مي» أو «*ماري إلياس زيادة*» التي كانت بدورها فتاة أديبة فكان يتحدث معها بعيدا عن أنظار الناس.[٧]

إن «مي» اضطلعت بدور هام في حياة العقاد. فوهبته سعادة كانت مصدر إلهاماته.[٨]

١- المصدر نفسه، ص ٦٥.

٢- نعمات أحمد فؤاد، **الجمال والحرية والشخصية الإنسانيه في أدب العقاد**، ص ٣٩.

٣- المصدر نفسه، ص ١٣٢و١٣٣.

٤- **المصدر نفسه**، ص ١٣٣.

٥- **المصدر نفسه**، ص ١١٨.

٦- فتحي الإبياري، **أدباونا الحديث**، ص٤٠.

٧- **المصدر نفسه**، صص ٤١ و٤٢.

٨- **المصدر نفسه**، ص ٤٥.

توفّيت *ماري إلياس زيادة* سنة ١٩٤١م إلا أن حبّها أحيى من جديد حياة العقاد مع فتيات من نوع «مي» حتى يبدأ قصة حياة جديدة. إن الموت والحياة في رأي العقاد يعتبران من أسرار الكون حتى يجعلانه يصف في قصته «آليس» أو «سارة» وصفاً خالداً. [١]

كان للعقاد قصة حب رائعة مع *سارة* حيث بدأت بأنس ومودّة كثيرين ولكنه رغم تفاهمهما لبعض الأمور إلا أنه من أجل اشتغال العقاد الكثير وخلافهما في أمور أخرى أصبح لاحقا بشكل كان يتماطل العقاد عن الرد على الرسائل التي كانت سارة تكتبها له في الرحلة، فلم يعد يثق بها وكان يعاني في أعماق قلبها من خيانتها. [٢]

يرى محمد عبد المطلب أن الحيويّة المنبعثة عن فكرة معرفة أسلوب العقاد أدّت إلى نظرته الواسعة في الجمع بين الثقافتين العربية والغربية: قائلاً: «لاشك أن الحركة وراء فكرة العقاد لمتابعة المواقف الأسلوبية تقتضي نظرة شاملة تمتدّ إلى مساحة واسعة من الأفكار العربية القديمة مطلعةً على مصادر الأفكار الغربية.»[٣]

للتعرّف على مواقف العقاد الأسلوبية يجب امتلاك نظرة شاملة وواسعة تمتد إلى عمق فكرته، نظرة تشمل قسمًا واسعا من الأفكار العربية القديمة واتجاهات الأدب العربي أيضا. فيرى *محمد عبد المطلب* أنه وللتعرف على أسلوب العقاد يجب أن نعرف عقيدته وآرائه النقدية كما أن أبعاده النفسية تضطلع بدور هام أيضا في التعامل مع خطاب أدبي.[٤]

إضافة إلى أسلوب الأمثال فإن الأسلوب الرمزي أوالأسلوب العلمي والأدبي أو الأسلوب الصوفي المملوء بالأسرار لكل منها منهج رسمي ينبعث عن الأبعاد الروحية والطبيعة ويتعلّق بحقيقة العمل وحاجات الناس.[٥]

إن العقاد تأثّر بناقدين غربيين أي *سانت بيف*[٦] *وتين*[٧]. إن *بيف* يعتقد بأن تعليم أيّ أثر أو تعلّمه يتزامن مع حياة الإنسان وروحه وأفكاره. وإن *تين* يذهب إلى أن كلّ أثر أدبي يخلق بثلاثة عناصر وهي

١- **المصدر نفسه**، ص ٤٩.

٢- **المصدر نفسه**، ص ٥٦.

٣- محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبيه**، ص ١٢٩.

٤- **المصدر نفسه**، ص ١٣١.

٥- **المصدر نفسه**، ص ١٥٥.

6- Saint Beuve.

7- Tain

النوع والمحيط والزمان. وتؤثّر هذه العناصر الثلاثة في إيجاد أي أثر وكشف عناصره وتحليلها. استطاع العقاد أن يمزج بين البعد النفسي والمحيطي واستطاع بمعونتهما أن يمتلك أسلوبا خاصا يتأثّر بالشخص أو الزمان أو المحيط بعض الأحيان.[١]

إنه يعتقد بأن مكانة الحروف في الكلمات تؤثّر على دلالة المعاني، فالميم على سبيل المثال إذا وقعت في آخر الكلمة تدلّ على التأكيد والتشديد والحسم، أو السين تدلّ على الليونة. وقد يتعلّق ذلك الأمر بمكانها في الكلمة وتدلّ على المجاورة. فاستنتج من وجهة نظره هذه نتائج وهي:

١ هناك علاقة قوية بين الحروف ودلالة الكلمات.

٢ إن الانعكاس الصوتي للحروف يؤثّر على دلالاتها ويؤدّي إلى قوتها أو ضعفها.

٣ إن مكانة الحروف في الكلمة وتأثيرها في دلالة الحرف يحدث في الكلمة نفسها وليس في تركيبها مع الكلمات الأخرى.[٢]

إن خصائص أسلوب العقاد تظهر في خطابه الشعري أكثر ولكنه يدخل إلى هذه الساحة الجديدة والمبتكرة من منظار تراث اللغة العربية والخلفيات العربية.[٣]

إن العقاد يرى القصة موهبة عظيمة تعرض الحياة بشكل كامل وتساير المكنونات الفنية والمعرفية والفهم العميق فتخبرنا عن الحياة على أساس الإنسان. حياة تجيب عن أسئلتنا ونسألها ونطلب منها الإجابة ولكن ينقصها أننا لا نستطيع أن نشعر بها عندما نقوم بها. أي عندما نجرّب ضمن حياتنا ظروفاً تشبه القصة والرواية لانستطيع أن نفهمها بشكل صحيح وعميق وإنما يوجد أنشودة أو جملة في القصة أو الرواية يمكن تطبيقها على حياتنا فنختار الأنشودة أو الجملة هذه فقط. فعندما يكثر الناس من قوة مشاعرهم وفهمهم يجدون حقيقة القصص في حياتهم.[٤]

إذا اعتبرنا الأسلوب منهجًا خاصًا في اختيار الكلمات واستبدالها لإيصال المعنى المعيّن، فنجد أن أفكار العقاد الأسلوبية هي مزيجة من الأفكار العربية القديمة والأفكار الغربية الجديدة.

-١ محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبيه**، صص ١٣٢ و١٣٣.

-٢ **المصدر نفسه**، صص ١٤٤ و١٤٥.

-٣ **المصدر نفسه**، ص ١٥٨.

-٤ **المصدر نفسه**، ص ١٦٥.

إن هذا التعريف من الأسلوب يظهر جلياً في تأليفات العقاد إضافة إلى المفهوم الشامل لأفكاره الأسلوبية. ولمعرفة أفكار العقاد بشكل صحيح نحتاج إلى حركتين موازيتين متزامنتين: حركة شاملة وحركة تحليلية.[1]

أسلوب العقاد في كتاب سارة

إن الأسلوب البياني لكل كاتب يكمن في الحقيقة والمجاز والكناية والتشبيه والاستعارة مع استعمال أنواع صور الخيال وتكرارها بشكل متعدد. وقد استطاع العقاد بمهارته أن يستعمل أنواع المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه في مواضع مختلفة لأداء أغراضه الداخلية نشير إلى بعض منها على حدة:

التشبيه

التشبيه: لغة التمثيل. يقال هذا شبه هذا أي مثله؛ والتشبيه اصطلاحاً عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر، قُصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض يقصده المتكلم. أركان التشبيه أربعة: ١- المشبّه وهو الأمر الذي يريد إلحاقه بغيره.٢- المشبه به وهو الأمر الذي يلحق به المشبه. ٣- وجه الشبه وهو الوصف المشترك بين الطرفين ويكون في المشبه به أقوى منه في المشبّه. ٤- أداة التشبيه وهي اللفظ الذي يدلّ على التشبيه ويربط المشبّه بالمشبه به.[2]

إن التشبيه يكشف عن أسرار النصوص العربية المنظومة والمنثورة ويجعل المخاطب يفكر ويتأمّل فيثير إعجابه ودهشته بأنواعه. يبنى في التشبيه نوع من المقارنة حتى يحقق الوضوح والجمال معاً. [3]

إن قلم عباس محمود العقاد في كتاب «سارة» استفاد من هذا الأسلوب أكثر من مرة ونحن نكتفي هنا بالإشارة إلى نماذج منها فقط:

١- «...كانت كل خطوة في تلك الطريق كأنّما تثقل النفس بآكام فوق آكام من الذكريات والآلام...» [4] فنرى في المثال أن التشبيه من النوع المحسوس بالمعقول وأركانه:

- المشبه: «كل خطوة في تلك الطريق»
- المشبه به: «خطوة تُثقل النفس بالآكام »

---

[1] **المصدر نفسه**، ص ١٦٧.

[2] أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، صص ٢٤١و ٢٤٢.

[3] أحمد أبو محبوب، **كالبد شناسي نثر**، ص ٢٤٥.

[4] عباس محمود العقاد، **سارة**، ص ١١.

- أداة التشبيه: «كأنّما»
- وجه الشبه: «فرض الصعوبات الشديدة على النفس»
- نوع التشبيه: مرسل ومجمل، وقريب مبتذل، وغير تمثيل، ومحسوس بمعقول، والمشبه فيه مفرد مقيد والمشبه به مركب.
- فائدة التشبيه: بيان حال المشبه.

عندما نتأمّل في هيكلية كلام الكاتب نجد أن التشبيه برأيه هو أفضل أسلوب لبيان حالة الحزن والهمّ الذي انتابته عند استعراض الذكريات المؤلمة السابقة وتحمّل الصعوبات المرة أو استعراض الذكريات الحلوة لتلك الأيام. لأن علماء البلاغة يعتبرون الإيضاح أحد ضرورات التشبيه. إن ذكريات أيام الوصال حدثت في تلك الطرق ولكن الآن ليست محبوبته معه، فكأنه ليصعب عليه التنفّس هناك ويؤلمه تحمّل هذا الألم الموجع. وكما يؤكّد العقلاء والمنطقيين أن سرّ التشبيهات المحسوسة بالمعقولة هو: أنّ الناس وإن لم يجرّبوا شيئا بإحساسهم ولكن يصوّرونه بالاستعانة بصور الخيال وهذا يُوجِد الاضطراب وبعض الأحيان الانزعاج أو السرور الذي يتموّج في الكاتب أو القائل يُوجِده في مخيلة المخاطب أيضا.

٢- «...فأحس لهما صدى كانفغار الهاوية تحت السفينة في البحر اللجي من أثر عاصفة أو زلزال...» [١]

المشبه: صدى. المشبه به: انفغار الهاوية. أداة: ك. وجه الشبه: الشدة

نوع التشبيه: مرسل، ومجمل، وقريب مبتذل، وغيرتمثيل، ومحسوس بمحسوس، والمشبه فيه مفرد مطلق والمشبه به مفرد مطلق. فائدة التشبيه: بيان مقدار شدة حال المشبه وضعفها.

٣- «... وبعد أن غاص في تلك الغيبوبة التي استنام إليها كما يستنيم الساهر البعيد العهد بالنوم إلى أول ضجعة على الفراش... » [٢]

المشبه:الغوص في البهت والحيرة المنبعثة عن الثقة بالمحبوبة. المشبه به: التظاهر بالنوم. أداة التشبيه: كما. وجه الشبه: عدم الاهتمام العمدي ببعض المحسوسات والمعقولات التي حوله. نوع التشبيه: مرسل، ومجمل، وقريب مبتذل، وغير تمثيل، ومعقول بمعقول، والمشبه فيه مفرد مقيّد والمشبه به مفرد مطلق.

فائدة التشبيه: تثبيت حال المشبه في ذهن السامع.

١- **المصدر نفسه**، ص ١٢.

٢- **المصدر نفسه**، ص ١٥.

٤- « مضى في طريقه مهرولاً كمن يمضي إلى غاية معلومة يخشى أن يفوته لحاقها.» [1]

المشبه: «الذي يهرول.» المشبه به: «الذي يمضي إلى غاية معلومة» أداة التشبيه: «ك» وجه الشبه: «الذهاب إلى غاية معلومة والخوف من عدم الوصول إليها» نوع التشبيه: مرسل، مجمل، قريب مبتذل،غير تمثيل، محسوس بمحسوس، مفرد؛ والمشبه والمشبّه به مقيّدان. فائدة التشبيه: بيان حال المشبه.

نشاهد في النماذج المذكورة أن العقاد ينقل الحقيقة بوضوح وبشكل عيني وملموس للمخاطب عبر ذكر طرفي التشبيه واختيارهما من المحسوسات. لأن هيكلية التشبيه هي في الواقع نوع من المقارنة ويصل المخاطب عبر هذه المقارنة إلى فهم أفضل للمفاهيم. لذلك يستفيد العقاد من التشبيه لنقل الحقائق التعليمية والواعظة، وهذا هو الخطاب أي استعمال حسن للغة من أجل التواصل، يتم عرضه من قبل الكاتب حتى يشمل أجزاء الخطاب من الفقرات والحوارات والمحادثات و... كما يؤثّر اختيار الأجزاء على هيكلية الكلام والخطاب تأثيرا أكثر ويعرض المعنى والمفهوم متجاوزا ظاهر الجمل ويبيّن مفاهيم (الحبّ والكره والابتعاد والهجران و...) بشكل أعمق لأن الخطاب وخلافا للنص يجب أن يتمتع بانسجام واتصال عميق.

مجاز مفرد مرسل

المجاز في اللغة: من جاز الشيء إذا سار فيه وتعدّاه.[2] وفي الاصطلاح: هو الانتقال من المعنى الحقيقي للفظ وهو المعنى الذي تثبته القواميس إلى معنى آخر له به اتصال، ولكن لابدّ من وضع قرينة تدلّ على هذا المعنى الثاني المقصود.[3] والقرينة هي الدليل الذي يساعد العقل على فهم المراد من اللفظ.[4] إذا كانت العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي علاقة غير المشابهة فالمجاز مرسل.[5]

إنّ العقّاد مثل الكثير من الأدباء يستعمل المجاز في كلامه ليزيد من نطاق معاني المفردات ويثبت المعنى في ذهن القارئ. فيما يلي بعض الأمثلة لاستعمال المجاز في كتاب سارة:

١-« فتمدّ يدها إلى جيبه.»[6] ذكر «اليد» وأراد الأصابع (مجاز مفرد مرسل بعلاقة الكلية)

---

[1] **المصدر نفسه**، ص ٢٦.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة جوز.

[3] با طاهر، **البلاغة العربية**،ص٢٤٤.

[4] **المصدر نفسه**، ص٢٤٧.

[5] **المصدر نفسه**، ص٢٥٠.

[6] عباس محمود العقاد، **سارة**، ص ٤٣.

٢-« الرجل الخبير بالنساء يشبع منهن.»[١] ذكر «يشبع» وأراد عدم الرغبة (مجاز مفرد مرسل بعلاقة الملزومية)ويمكن درجها في الاستعارة المصرحة أيضا وهي من أنواع المجاز بعلاقة المشابهة.

٣-« جاء اللقاء.»[٢] ذكر «جاء» وأراد تحقيق اللقاء في المستقبل. (مجاز مفرد مرسل بعلاقة ما يكون) لكننا إذا اعتبرنا أن الكاتب قصد تحقيق اللقاء في الحال ففي هذا المثال استعارة مصرحة. واذا اعتبرنا الفعل أسند إلى المصدر بدل الفاعل الحقيقي ففيه مجاز عقلي بعلاقة الإسناد إلى المصدر.

مجاز مركب مرسل

إن استعمال الجملة الإنشائية والطلبية بمعنى خبري أو العكس من ذلك يسمى مجاز مركب مرسل. نحو: «أ تظنين يا فلانة أنني من هؤلاء؟! معاذ الله يا فلانة! معاذ الله!!»[٣]

إن الجملة الاستفهامية وهي من أنواع الإنشاء الطلبي استعملت هنا بمعنى خبري سلبيّ

إن الأدعية هي جمل خبرية تستعمل في معنى إنشائي طلبي فتعتبر مجازا مرسلا مركبا، نحو:

١- «الحمد لله على السلامة! سلمك الله وعافاك!»[٤]

٢- «خيبة الله عليك.»[٥]

٣- «قاتلك الله يا عجوز السوء.»[٦]

كما نشاهد أن المثال الأول والثاني جملتان خبريتان تتشكلان من المبتدأ والخبر إلا أن الجملة الثالثة جملة خبرية فعلية تتشكل من الفعل والفاعل والمفعول ولكن استعملت الجمل الثلاثة بمعنى دعائي فتعتبر من الإنشاء الطلبي.

مجاز بالاستعارة

من الأساليب الأخرى التي استعملها الكاتب في كتاب «سارة» للوصول إلى مقصوده هو الاستعارة.

١- **المصدر نفسه**، ص ٩٩.

٢- **المصدر نفسه**، ص ١١٨.

٣- **المصدر نفسه**، ص ٣٥.

٤- **المصدر نفسه**، ص ٣٦.

٥- **المصدر نفسه**، ص١٢٦

٦- **المصدر نفسه**، ص١٢٥.

الاستعارة لغةً طلب العارية واصطلاحاً هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي. وأركان الاستعارة ثلاثة: ١- مستعار منه وهو المشبه به. ٢- مستعار له وهو المشبه. ٣- ومستعار وهو اللفظ المنقول.[١]

إن الاستعارة نوع من التشبيه، الأصل فيه التناسي ويُدّعى فيه تشابه المشبه والمشبه به وكأنه ليس فيه تشبيه.[٢]

وفي الواقع يمكن القول بأن الاستعارة هي أكبر كشف للفنان في مجاله الفنّي وأفضل وسيلة للتخيّل. يعتبر *المراغي* كل أنواع الاستعارة أعلى وأقوى من التشبيه لأنه يعتقد بأنه يتم إيجاد اتحاد وانسجام في الاستعارة بين المشبه والمشبه به حيث يؤدي إلى مبالغة وتخيّل أكثر لدى القارئ وكأنه يُطلَق لفظ واحد على المشبه والمشبه به.[٣]

يرى *عبدالقاهر الجرجاني* بأنه يمكن باستعانة الاستعارة، إحياء الجمادات وإنطاق البكم أو الأشياء الصامتة وإيضاح المعاني الخفيّة بشكل جليّ.[٤]

إن النماذج التالية انتخبت من كتاب «سارة» لتؤيّد هذا الادّعاء عن الاستعارة:

١- «إن همّاما لم يكن من دأبه أن يقصّر في مراجعة نيّاته و**دسائس طبعه**...»[٥]

فيها استعارة مكنية وأركانها:

١- همام (مستعار له)

٢- رجل خادع (مستعار منه محذوف)

٣- دسائس طبعه (لوازم مستعار منه أضيفت إلى لفظ المستعار المتحد للمستعار له.)

٤- الجامع (العواطف الداخلية)

« فلما ساورته شبهات الشك... »[٦]

فيها استعارة مكنية وأركانها:

١- أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص ٣٠٠.

٢- أحمد أبو محبوب، **كالبد شناسى نثر**، ٢٤٢.

٣- أحمد مصطفى المراغي، **علوم البلاغة**، ص٢٦٠.

٤- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٤١.

٥- عباس محمود العقاد، **سارة**، ص ٥٤.

٦- **المصدر نفسه**، ص ٣٨.

١- شبهات الشك (مستعار له)

٢- [الخصم المنافس] (مستعار منه)

٣- ساورته (لوازم المستعار منه التي نسبت إلى لفظ المستعار المتحد للمستعار له.)

٤- جامع الاشتباك)

٢- « وإذا كان بعض الشكوك في العشق من وساوس الأوهام.... »[١]

فيها استعارة مكنية وأركانها:

١- الأوهام: (مستعار له)

٢- الخنّاس الذي يوسوس: (مستعار منه)

٣- إيجاد الشك والترديد: (جامع)

٤- الشكوك: (لوازم)

٣- « تبتهج فيها الشمس بهدوء و يرقص فيها الهواء في حنين.»[٢]

فيها استعارة مكنية وأركانها:

١- «الشمس» و«الهواء» (مستعار له)

٢- الإنسان المسرور والراقص: (مستعار منه)

٣- إيجاد السرور للناظر: (جامع)

٤- هدوء وحنين: (لوازم)

٤- « لا تقول الشمس ولا يجيب الهواء.»[٣]

فيها استعارة مكنية وأركانها:

١- «الشمس» و«الهواء» (مستعار له)

٢- الإنسان الذي يسكت ولايجيب عن سؤال: (مستعار منه)

٣- سكوت (جامع)

٤- القول والإجابة (لوازم)

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص٣٠.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص١١٩.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص١١٩.

يمكننا أن نفهم في الاستعارات المذكورة أنه عندما يريد العقاد أن يلقي رغباته أو يوصل مشاعره للمخاطب أو يبلغه بالإغراق والتأكيد فإنّه يستعمل هذا الفن. لأن الاستعارة نظراً لإيجازها تنقل العواطف والمشاعر كجسر. وهنا يتجلى اعتقاد *فردينان دو* سوسور الذي يقول: إن الخطاب ليس إلا توالي لغة أكبر من الجملة وإن القائل أو الكاتب هو الذي يحدّد هذا الأمر.[١] إذن نفهم بعد قليل من التمعّن في قلم العقاد أنه استعمل في خطابه الإيجاز كلما كان يشعر بذلك وهذا يدلّ على أن أسلوبه له قابلية الوصف من منظار الخطاب وتحليل الخطاب.

الكناية

على أساس رأي علماء البلاغة أن الكناية هي استعمال لفظ في غير معناه الأصلي مع إمكان إرادة معناه الأصلي أيضا.[٢]

إن الكناية نوع من فن البيان يستعمله العرب ويزيدون عبرها في الألفاظ التي تدلّ على المعنى المقصود حتى يكثروا من دلالة اللفظ. تستعمل الكناية للمدح والذم أو لترك لفظ والإتيان بلفظ أجدر منه أو لترك استعمال ألفاظ قبيحة أو كذلك للمبالغة والاختصار.[٣]

فيلاحظ في الأمثلة التالية أن استعمال الكناية من قبل العقاد أدّى إلى إنشاء مفاهيم جديدة ونقلها ويمكن عبر فهم المفاهيم المتعلقة بها مشاهدة بارقة خطاب أدبي.

١- «فارتفع كابوس ثقيل عن صدر صاحبنا...»[٤] (كناية عن إزالة الغم والهمّ المؤلم.)

٢- «... و ألهمه الله أن يشمخ بأنفه...»[٥] (كناية عن التكبر والغرور)

٣- «... غلبت الأكدار على كلّ صفاء...»[٦] (كناية عن إزالة الصفاء والخلوص.)

٤- «الخادم شاخص لا ينبس بحركة.»[٧] (كناية عن سكونه حائراً وعدم التفوّه بكلام.)

٥- «كيف خامرتك الشكوك؟»[٨] (كناية عن سوء الظن وعدم الثقة)

١- دابان مك دانل، **مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان**، مترجم: حسينعلي نوذري، ص ١٩.

٢- سعدالدين تفتازاني، **شرح المختصر**، ج ٢، ص ١٢٣.

٣- أحمد مصطفى المراغي، **علوم البلاغة**، صص ٢٨٦ و٢٨٧.

٤- عباس محمود العقاد، **سارة**، ص ٢١.

٥- **المصدر نفسه**، ص ٨٣.

٦- **المصدر نفسه**، ص ٣٨.

٧- **المصدر نفسه**، ص٢٦.

٨- **المصدر نفسه**، ص٣١.

٦- «هذا قميص الكتاف يا أخي! هذا قميص الكتاف!»[1] (كناية عن عمل مربك مزعج.)

٧- «و قد شحذت كل منكما أظافرها لصاحبتها؟»[2] (كناية عن مجابهة واشتباك بعضهم ببعض)

٨- «فزمّت شفتيها.»[3] (كناية عن حالة انزجار واشمئزاز والكره من رؤية مشهد.)

٩- «والآخر رجل مطموس البصيره، مملوء الخياشيم بالغرور والدعوى.» (فيها كنايتان لموصوف متكبر جاهل يدعي معرفة كل شيء وهو لا يعرف شيئا.)

التكرار[4]

إن التكرار نمط أسلوبي وهو أن يكرّر كلمة أو عبارة أو جملة مرتين أو مرّات بشكل محسوس وموسيقيّ لتأكيد الكلام أو التأثير العاطفي على المخاطب. إن هذا الأسلوب يعجب الكاتب الذي يتمتع بإحساس مرهف ويفهم الوزن فيسمّى بالتكرار.[5]

يرى نبيل راغب أن الاهتمام بكمية تكرار أي ظاهرة لغوية محددة ودراستها بشكل علمي ودقيق تؤدّي إلى أن الناقد الأسلوبي يعرف المشاعر الناجمة عن تعقيدات هذه الظواهر ويقوم بتحليلها.[6]

وإليك نماذج من أسلوب التكرار في كتاب سارة:

«وأنا ضعيفةضعيفةضعيفة»[7]. التكرار هو في كلمة «ضعيفه» إن الغرض من التكرار في هذه الجملة هو التأكيد على الضعف في سارة بغية تأييس المخاطب من طلبها والحيلولة دون أي عمل لإقناعها.

«تلك أيام! ثم جاءت بعدها أيام... وشتان أيام وأيام.... نعم؛ شتان حقيقة و تمثيل... وأي تمثيل؟»[8] . التكرار هو في كلمة «أيام».والغرض منه بيان التفاوت المتضارب بين الحالات الداخلية

١- **المصدر نفسه**، ص١٠٥.

٢- **المصدر نفسه**، ص١١٣.

٣- **المصدر نفسه**، ص١٢١.

4 - Repetition

٥- أبو محبوب، **كالبدشناسى نثر**، صص ١٩٩ و٢٧٠.

٦- نبيل راغب، **موسوعة النظرات الأدبية**، صص ٣٤ و٣٥.

٧- عباس محمود العقاد، **سارة**، ص ٣٦ و ٣٧.

٨- **المصدر نفسه**، ص٤٣.

لبطل القصة في الأيام الصعبة التي تمضى بالذكريات الماضية وصورها الذهنية فقط ولن تستطيع أن تملأ فراغ الحس الملموس للحقائق التي حدثت في الماضي.

«لو أنها غلطة قدمين يا سارة ؟! قالت غلطة قدمين أو غلطة يدين؟»[١] التكرار هو في كلمة «غلطة». والتكرار هنا ليس لغرض التوكيد فقط، بل هو لنفي نوع الغلطة وإثبات نوع آخر منه. كل ذلك يتضح من التكرار والاستفهام الإنكاري في المثال، حيث كان التكرار ضروريا لإثبات الإنكار.

«وقالت هذه الفتنة كلمتها وقال الحكماء والهداة كلمتهم ونظرت ونظروا ووعدت وأوعدت ووعدوا وأوعدوا.»[٢] التكرار هو في كلمات «قال»، و«نظر»، و«وعد» و«أوعد».

تأثيراستعمال الفنون البلاغية في تمايز أسلوب العقاد

أ. التشبيه

استطاع العقاد في معظم تشبيهاته عبر ذكر أركان التشبيه واختيار أحد الطرفين أو كليهما من النوع الحسي استطاع أن ينقل الحقيقة الكامنة داخله للمخاطب بوضوح وبشكل عيني وملموس لأن التشبيه يعتبر نوع من المقارنة ويمكن للمخاطب أن يحصل على فهم أفضل عبر هذه المقارنة.

استطاع العقاد أن ينقل للمخاطب الحقائق التعليمية الواعظة لتجارب الحب المرّ لـــ«همام» تجاه «سارة»مستعينا بأسلوب التشبيه، فإنّ استعمالا حسنا للغة مع أداء ذهنه المتجوّل وتقديم فضاء عاطفي بغموض تعتبر من مصاديق خطابه اللغوي.

ب. الاستعارة

إن العقاد ينوي في كتابة كتابه سارة إيصال الرغبات والانفعالات والإثارات الناجمة عنه إلى المخاطب، فحاول أن يبيّن عبر الاستعارة المفاهيم الغرامية العميقة ويستفيد من اتحاد الطرفين فيها للإغراق لأن هذا الفن وعلى أساس ما فيه من الإيجاز يعتبر أفضل وسيلة للوصول إلى الغاية في أقرب فرصة ممكنة.

إن وجود عدد كبير من الاستعارات المكنية في كتاب سارة يدلّ على قوة التخييل لدى العقاد، لأن لوازم هذا النوع من الاستعارة خيالية عادة وإن استعمالها بشكل واسع يؤدي إلى ارتباك ذهن المخاطب بالتخيلات العائمة داخل الكاتب فيتعرف على مفاهيم لا تستنبط بسهولة من النصوص المفصلة الخالية من الاستعارة.

١- **المصدر نفسه**، ص٥٧.

٢- **المصدر نفسه**، ص٥٨.

ج. الكناية

إن موضوع الحب والغرام يعتبر من المواضيع التي لايمكن فيها دوما التصريح في القول لبيان الأفكار والخلجات الروحية. فينبغي أن نستفيد بعض الأحيان من اللوازم الموجودة حول المحبوب لبيان خصائصه ونستعمل أنواعا من الكناية منها الرمز والتلميح لهذا الغرض. فاستعمل العقاد هذا النوع من الكناية بمهارة حاذقة كما استعمل التعريض والإيماء للتعبير عن مشاعره تجاه محبوبته مرة بالكناية و ذكر اسمها مرة أخرى بصراحة.

د. المجاز المرسل

إن قلة استعمال أنواع المجاز المرسل في كتاب سارة تدل دلالة صادقة على واقعية قليلة وإيجابية قليلة الحجم للعقاد في بيان مشاعره تجاه بطلة القصة. كما يدل استعمال أنواع التشبيه والاستعارة والكناية على قوة تخيّله وعلى سيره في ذاته.

ه. المجاز العقلي

إن وجود مصاديق من المجاز العقلي مع علاقاتها المعهودة في كتاب سارة يدلّنا على تمتّع العقاد بمتانة الأسلوب واستعماله التفكر الممزوج بالتخيل.

نتائج البحث

بناء على ما ذكر فإن العقّاد كأديب وشاعر وكاتب حاذق يستعين بالأدوات الأسلوبية والبلاغية للتعريف بالحبّ الحقيقي على ضوء شخصية المرأة الحقيقية في العالم الحديث اليوم.

من الواضح أن العقاد أحسن في استعمال اللغة حيث استعمل اللغة في مواقف جديدة حتى يبيّن بوضوح ما ينويه من الحقائق التعليمية والنصائح والأخيلة عبر الأساليب البلاغية للمخاطبين.

فيسيطر العقاد على هيكليات وأطر الكلام سيطرة كاملة وينقل المعنى والمفهوم إلى المخاطبين بشكل عميق. فإن هذا البحث يؤيّد خطاب العقاد في كتاب سارة على أساس استعمال الأساليب البيانية. لأنه يعتبر تيّارا إلى المستقبل يوفّر تواصل الأفكار عبر الكلام والتعامل اللغوي. فوجد العقاد وصولا إلى هذه الغاية في الكناية وضوحا أيضا حتى يشرح حبه الحقيقي ويفسّره تفسيرا لغويا وخطابياً. عندما نتأمّل قليلا في تعدّد الأساليب البيانية المستعملة في كتاب سارة -والتي ذكرناها بشكل مجمل- نفهم أن التشبيه ثم التكرار، هما أكثر الأساليب البيانية استعمالا في هذا الكتاب، وما يلفت انتباهنا هو أنّ التشبيهات المستعملة تحتوي أكثر أركانها لتكون واضحة للمخاطب ولاتحتاج إلى جهد ذهني

للوصول إلى غاية العقاد. يرى كثير من الباحثين أن أسلوب هذا الكاتب والمفكّر الحاذق يتميّز بمتانة، غير أنّ النقاد لم يدرسوا أسلوبه لحد الآن. وتبيّن لنا عبر دراسة إحصائية من النوع البلاغي الخطابي أنّ العقاد يستعمل القضايا الحاسمة والمسلّمات في نوع بيانه حتى ينقل بسهولة للقراء غايته من كتاباته، فعندما يستعمل تشبيهاً بكل أركانه أو استعارة أو مجازا أو كناية يتبادر معناها إلى الذهن بسرعة أو عندما يستعمل التكرار بشكل موفٍ فكل هذه الأمور يدلّ على طريقة تفكيره المنسجم الذي يظهر في إطار توالٍ لغوي للمفردات والجُمَل والفقرات وفي النهاية في كتابٍ يمثّل نوع خطابه. إن العقاد استطاع في هذا الكتاب أن يلقي هدفه حتى نهاية الكتاب بشكل ساذج وواضح وتبين لنا أن منطقه يغلب على عواطفه ومشاعره وتخيّله.

قائمة المصادر والمراجع:

أ: المصادر العربية:

- القرآن الكريم.

١- ابن خلدون، عبد الرحمن، **المقدمة**، حققه عبدالسلام الشدادي، ط١، الدار البيضاء: خزانة ابن خلدون، ٢٠٠٥م.

٢- ابن منظور، **لسان العرب**، د.طبعة، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

٣- الإبياري، فتحي، **أدباؤنا والحبّ**، د. طبعة، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

٤- أحمد فؤاد، نعمات، **الجمال والحرية والشخصية الإنسانيه في أدب العقاد**، لا طبعة، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

٥- باطاهر،بن عيسى،**البلاغةالعربية مقدمات وتطبيقات**، بن غازي: دارالكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠٠٨م.

٦- البازعي سعد وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، الطبعة الثانية، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م.

٧- بليت، هنريش، **البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيمائي لتحليل النص**، ترجمة محمد العمري، بيروت: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩م.

٨- بن عبد العالي، عبدالسلام: **بين بين**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٦م.

٩- تفتازاني، سعدالدين، **شرح المختصر**، د. طبعة، قم: انتشارات كتبي نجفي، د.ت.

١٠-جرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد الإسكندراني وم.مسعود، د. طبعة، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٥م.

١١-راغب نبيل، **موسوعة النظرات الأدبية**،الطبعة الأولى، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ٢٠٠٣م.

١٢-ضيف، شوقي، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، الطبعة العاشرة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢م.

١٣-عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبيه**، الطبعة الثالثة، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٤م.

١٤-العقاد، عامر، **لمحات من حياه العقاد المجهولة**، د. طبعة، مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.

١٥-العقاد، عباس محمود، **أنا**، د. طبعة، مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٦م.

١٦-ــــــــــــــــ، **سارة**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩م.

١٧-العبد محمد: **النص والخطاب والاتصال**، الطبعة الأولى، القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠٠٥م.

١٨-الفاخوري حنا، **الجامع في تاريخ الأدب العربي** (الأدب الحديث)، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٦م.

١٩-المراغي، أحمد مصطفى، **علوم البلاغة**، د. طبعة، بيروت: دارالقلم، د.ت.

٢٠-المقالح، عبد العزيز، **عمالقة عند مطلع القرن**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨م.

٢١-الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة**، د.طبعة، بيروت: دار الوفاق، د.ت.

ب: المصادر الفارسية:

١- أبو محبوب، أحمد، **كالبد شناسی نثر**، چاپ اول، د.م، نشر زيتون، ١٣٧٤هـ.ش.

٢- بهار، محمد تقي، **سبك شناسي**، چاپ پنجم، تهران، انتشارات أمير كبير، ١٣٦٩ هـ.ش.

٣- شميسا، سيروس، **سبك شناسي شعر**، چاپ سوم، تهران، انتشارات فردوسي، ١٣٦٨ هـ.ش.

٤- ملك دانل، دايان، **مقدمه‌اي بر نظريه‌هاي گفتمان**، مترجم: حسينعلي نوذري، چاپ اول، تهران، فرهنگ گفتمان، ١٣٨٠ هـ.ش.

٥- يحيايي إيله‌اي، أحمد، (تحليل گفتمان چيست؟)، **مجله‌ي آموزش روابط عمومي**، ٢٠١١م.

ج: المصادر الإنجليزية:

1- Bullock Alan & Stallybrass Oliver , Fontana Dictionary of Modern Thought , 1981 , ondon.

2- Leech Geoffrey & short Micheal , Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose , 1981 , Harlow.

3- Mann Micheal , Macmillan Student Encyclopedia of Sociology , 1989 ,
London.

د) المواقع الإنترنتية:

1.www.khayma.com/salehzayadneh/poets/3aqqad

2.www.lissaniat.net

التأثير العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس (كتاب "اللُّمَع" أنموذجاً)

الدكتور وحيد صفية *

ملخص:

عاش اليهود إلى جانب العرب المسلمين في الأندلس الإسلامية فترة تجاوزت الثمانية قرون من الزمن، تلقوا خلالها العلم في المعاهد والجامعات الإسلامية إلى جانب المسلمين، فكان لهذه الثقافة العربية أثرها الهام في الحياة الفكرية اليهودية. ويحاول هذا البحث إماطة اللثام عن تأثير الفكر اللغوي العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس خلال تلك الفترة. وقد اتخذنا من كتاب " اللُّمَع " لمروان بن جناح أنموذجاً يلقي لنا الضوء على ما وصل إليه هذا التأثير، وبذلك نثبت بالدليل والبرهان أنَّ علماء اليهود ومفكريهم في الأندلس لم يكونوا أولي فكرٍ مبدعٍ وخلاّق كما يدعي اليهود، بل كانوا مقلّدين لعلماء المسلمين ومفكريهم، ومتأثرين بفكرهم إلى حد كبير.

كلمات مفتاحية: الفكر، اليهودي، الأندلس، العربي، تأثير.

مقدمة:

اتفقت المصادر التاريخية على قِدَم الوجود اليهودي في الأندلس، لكنها اختلفت في تحديد زمان وصولهم إليها وطريقتها.فأوَّلُ وصولٍ يهودي إلى تلك البلاد، تحدثت عنه المصادر الإسلامية، يعود إلى عهد الملك الإسباني" إشبان " الذي شارك مع نبوخذ نصر في فتح القدس سنة(٥٨٧ ق.م) ثمَّ عاد إلى بلاده حاملاً معه عدداً من الأسرى اليهود.[١]

كذلك تتفق المصادر اليهودية مع رواية المصادر الإسلامية؛ إذ تذكر أنَّ عدداً من العائلات اليهودية الشهيرة في الأندلس تقول: إنَّ أجدادهم جاؤوا إليها أسرى مع الملك "إشبان" في زمن التدمير الأول للهيكل[٢].وإلى مثل هذه الرواية ذهبت بعض المصادر الإسبانية القديمة، الأقرب إلى زمن الحدث، والتي نقل عنها المؤرخون المسلمون هذا الخبر[٣].

---

* – أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريه.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٨هـ.ش= ٢٠١٣/٠٢/٠٦م تاريخ القبول:١٣٩٢/٠٤/٠١هـ.ش = ٢٠١٣/٠٦/٢٢م

[١]ـــ يُنظر: أبو عبيد البكري، **المسالك والممالك(القسم الخاص بالأندلس وأوروبا)**، ص ١٠٩- ١١١.

[2] —SEMON DUBNOV, HISTORY OF THE JEWS FROM ROMAN EMPIRE TO THE EARLY MEDIEVAL PERIOD,NEW YORK, VOL.2,P.756.

[٣]ـــ يُنظر: محمد بن عبد المنعم الحميري، **الروض المعطار في خبر الأقطار**، تحقيق: إحسان عباس، ص ٣٣.

وتقدِّم بعض الدراسات اليهودية افتراضات وتوقعات عن زمن الوصول اليهودي إلى الأندلس، منها أنَّهم ربَّما نزحوا منها خلال الصراعات التي حدثت في زمن القضاة (١١٢٥- ١٠٢٥ق.م) أو خلال الحروب بين مملكتي يهودا وإسرائيل (٩٣١ ــ ٧٢٤ ق.م)، أو أنَّهم من سلالة السفراء الذين بعث بهم النبيان داود وسليمان، عليهما السلام، للإقامة في الأندلس، وأنَّ "حيرام" مسؤول كنوز سليمان قد توفي هناك[1]. بيد أنَّ أصحاب هذه الدراسات لم يقدموا لنا دليلاً مؤكَّداً على صحة ما ذهبوا إليه، الأمر الذي يجعلنا نتحفَّظُ على صحةِ أقوالهم لأنها تعتمد على الظن والتخمين فقط.

وإذا صحَّ قيام"إشبان"بأسرِ عددٍ من يهود القدس ونقلهم إلى الأندلس في القرن السادس قبل الميلاد، مثلما تقول المصادر الإسلامية، فإنَّ هذا التهجير يكون التهجير اليهودي الأول إلى الأندلس، أما التهجير اليهودي الثاني إلى تلك البلاد فقد حدث في العهد الروماني، حين توجه القائد الروماني "تيتوس فيسبسيان" سنة ٧٠م إلى القدس، لإخماد تمردٍ قام به اليهود هناك، وتمكن من قمع المتمردين وإحراق رموزهم، وأَسَرَ عدداً منهم حيث نقلهم بواسطة السفن إلى موانئ المغرب، وكان للأندلس نصيبٌ منهم[2].

أمَّا التهجير اليهودي الثالث إلى الأندلس فقد قام به الإمبراطور الروماني " هدريان " سنة ١٣٦م، بعد أنْ قضى على تمرُّد اليهود في فلسطين، الذي قاده " باركوكاب "، وقد نقل " هدريان" إلى الأندلس عدداً من العائلات اليهودية من أجل استعبادهم، ويقال إنَّ هذا الإمبراطور من مواطني إسبانيا، وكان يكره اليهود كرهاً شديداً[3].

وفي زمن الفتح الإسلامي للأندلس كان اليهود ينتشرون في معظم أنحاء البلاد، وقد عاشوا داخل المجتمع الإسلامي في الأندلس أكثر من ثمانية قرون، فتأثروا بعادات المسلمين وتقاليدهم، لكنَّ عيشهم في تجمعات أو أحياء خاصة بهم، والسماح لهم بممارسة عاداتهم وتقاليدهم وشعائرهم الدينية داخلها، مكَّنهم من المحافظة على كثير من العادات والتقاليد اليهودية.

أهمية البحث وأهدافه:

لقد كانت الأندلس خلال العصور الوسطى مركز الدراسات العبرية، وقد نبعت ثقافة يهود الأندلس من موارد الثقافة الإسلامية بصورة مباشرة، لذا كان من الطبيعي أنْ يتأثر يهود الأندلس بهذا المجتمع، وقد شمل هذا التأثر مختلف نواحي الحياة التجارية والزراعية والصناعية والثقافية...إلخ. ففي

[1] ــ يُنظر: ظاظا، د.حسن، «البهود في أسبانيا الإسلامية»، **مجلة الفيصل**، العدد ٢٦، ص ٣٨.

[2] ــ يُنظر: مسعود الكواتي، **اليهود في المغرب الإسلامي من الفتح إلى سقوط دولة الموحدين**، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة الجزائر،معهد التاريخ)، ص٤٠.

[3] ــ ألفت محمد جلال، **الأدب العبري القديم والوسيط**،ص ١٢٩.

الأندلس لم تنهض العبرية من سباتها فقط، بل بلغت عصرها الذهبي الثاني، كما ورد في مقدمة كتاب " فن الشعر الأندلسي" للبروفسور(دافيد يالين)الذي كان يشغل منصب أستاذ الأدب العبري الأندلسي في الجامعة العبرية في القدس. ومما قاله يالين: " *لقد كان العصر الأندلسي عصراً زاهراً في الأدب العبري، بدأ هذا العصر قبل العصر الأوروبي بخمسة قرون، وقد شمل التقدم تفسير التوراة،وتفسير التلمود، ووضع قواعد اللغة العبرية، كما شمل التقدم الفكري في الفلسفة، والرياضيات، وعلم الهيئة، والطب. لقد كان العصر الأندلسي العصر الذهبي الثاني للأدب العبري، وكان العصر الذهبي الأول عصر الكتاب المقدّس)*[١]". وفي بحثنا هذا سوف نحاول إماطة اللثام عن الأثر العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس متمثلين بكتاب " اللُّمَع " لمروان بن جناح، هذا الكتاب الذي يعد كتاباً شاملاً للقواعد العبرية سواء من ناحية الأصوات أو التصريف أو التراكيب.حيث يظهر في هذا الكتاب ــ كما سنوضح لاحقاً ــ الأثر العربي الكبير في فكره وأسلوبه.

منهجية البحث:

إنَّ المنهج الذي اتَّبعناه في بحثنا هذا هو المنهج المقارن، الذي يقوم على المقارنة بين لغتين من أسرة لغوية واحدة هما: العربية والعبرية. والقرابة بين هاتين اللغتين ليست، اليومَ، بحاجة إلى جهودٍ كبيرةٍ لإثباتها،إذْ تأكَّد التشابُهُ بينهما من جميع النواحي الصوتية والصرفية والدلالية والمعجمية. وقد أثمر تطبيق هذا المنهج على الدراسات السامية المقارنة في القرنين الماضيين ثمرات عظيمة، وأصبحنا نقف في كثير من المسائل فيها على أرض ليست هشَّةً.

وفي بحثنا هذا اقتضت المقارنة الإشارة إلى الموضوعات اللغوية التي تضمنها كتاب "اللُّمَع" ثم مقارنتها بنظيراتها في اللغة العربية لنبيِّن مدى التأثير العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس.وقد اتخذنا من كتاب "اللُّمَع" أنموذجاً لتوضيح ذلك؛ لأنَّ هذا الكتاب يُعَدُّ الكتاب العلمي الكامل للنحو العبري، ولأنَّه يمثِّل دورَ ازدهارِ هذا العلم ونضوجه في الأندلس الإسلامية، ولأنَّه، من ناحية أخرى، يظهرُ فيه أثرُ النحو العربي واضحاً في النحو العبري.

البحث:

عاش اليهود في الأندلس داخل المجتمع الإسلامي المتميِّز بشدَّة إقبال أبنائه على العلم والتعلُّم[٢]. و لم يقتصر التعليم بين أفراده على فئة معينة، أو على أبناء المدن الكبرى،وإنَّما شمل معظم أفراد المجتمع، ووصل إلى جميع أرجاء الأندلس. ومن الطبيعي أنْ يتأثر يهود الأندلس بهذا المجتمع الذي كان أفراده

١ــ يُنْظَر: ربحي كمال، **دروس اللغة العبرية**، ص ٥٥.

٢ــ يُنظر: ابن حزم الأندلسي، **رسالة أبي محمد بن حزم في فضائل الأندلس**، قدَّم لها ونشرها مع رسائل أخرى: صلاح الدين المنجد، تحت عنوان: **فضائل الأندلس وأهلها**، ص ٨.

عالمين أو متعلّمين، ويقلّدونه في الإقبال على العلم، بعد أنْ عاشوا قروناً في هذه البلاد قبل مجيء المسلمين بعيداً عن جميع العلوم والآداب، ودون أنْ يبرز منهم عالمٌ واحد، وحتى القلائل المتعلمون لا يعرفون إلاّ العلوم الدينية التي يتناقلونها منذ قرون عدة دون زيادات أو إضافاتٍ تذكر عليها[١].

وأمّا فيما يتعلّقُ بوضع اللغة العبرية زمن الفتح العربي الإسلامي للأندلس فقد كانت اللغة العبرية آنذاك مهملةً، ليس بين يهود الأندلس فحسب، بل بين اليهود في جميع بلدان العالم؛ إذ كان اليهود في معظم الأحيان لا يستعملون هذه اللغة إلاّ في بِيَعِهم وصلواتهم. وكان كثير منهم لا يفهمون الترانيم والطقوس التي يؤدونها بها، ولذلك كانوا يستمعون إلى التوراة في بِيَعِهم مترجماً إلى الآرامية[٢].

وقد بدأ إهمال اليهود للغة العبرية في أعقاب السبي البابلي (٥٨٧ق.م) إذ حلّت اللغة الآرامية محل اللغة العبرية، وصارت هي اللغة التي يستعملونها في الحياة اليومية، وتوقف الإنتاج الأدبي اليهودي باللغة العبرية، وانتهى أمرها كلغة حية بين اليهود.ومنذ تلك العصور وحتى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي لم يطرأ تطور إيجابي يستحق الذكر على قواعد هذه اللغة وآدابها.بل إنّ اللغة التي كتبت بها التوراة قد تأثرت بعد السبي البابلي باللغات الآرامية واليونانية والفارسية، وأُدخلت إليها مصطلحات وتراكيب من تلك اللغات جعلتها لغة مختلفة. وهذه اللغة الجديدة هي التي كتبت بها المشناة في القرن الثاني الميلادي[٣].

وقد ظلت اللغة العبرية في جميع البلدان التي تفرّق فيها اليهود، على حالها من الترك والإهمال إلى أنْ اختلط اليهود بالمسلمين، وتعلموا اللغة العربية وقواعدها وآدابها وقوّموا بها ألسنتهم وأذواقهم، ورأوا كيف يخدم المسلمون لغتهم من منطلق ديني باعتبارها لغة القرآن الكريم والحديث الشريف. فقرّروا خدمة لغة كتبهم المقدسة، بوضع قواعد لها على طريقة المسلمين في خدمة لغتهم العربية[٤].

وكما هو معروف فإنّ النحو العبري قد نشأ في العراق على يدي **سعيد بن يوسف الفيومي** (ت:٢٧٩هـ /٨٩٢م) الذي ألّف أول معجم عبري في تاريخ اللغة العبرية،رتّبهُ ترتيباً أبجدياً، وقد اعترف فيه بتأثره بالنحاة العرب، واقتفى أثرهم من ناحية الخطة والمنهج.وقد امتدّ التأثير العربي أيضاً

١ـ يُنظر: ألفت محمد جلال، **الأدب العبري القديم والوسيط**، ص ١٣٠.

٢ـ يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**،ص ٥.

٣ـ يُنظر: سيد فرج راشد،« دور الحضارة الإسلامية في تكوين الأدب العبري في الأندلس»، **مجلة المنهل**، (١٣٠٤هـ ـ١٩٨٣م)،ص ١١٨.

٤ـ يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**،ص ٢٦ ـ ٢٧.

ليشمل مقالاته المسماة " كتُب اللغة " والتي تعدُّ أولى مقالات مكتوبة تُخَصَّص للنحو العبري، وقد ظهر هذا التأثر من تقسيمه الكلام إلى: اسم وفعل وحرف. وهو التقسيم العربي نفسه، وفي تعريفاته، واعتباره أنَّ المصدر أصل المشتقات، وامتدَّ إلى وصفه للأصوات والحركات(١). وقد انتهت الدراسات اللغوية والنحوية للغة العبرية في الشرق بهذه المؤلفات التي ألفها سعيد الفيومي.

أمَّا في الأندلس، الإسلامية فقد ازدهرت الدراسات النحوية واللغوية ووصلت إلى مرحلة النضوج، وخاصة في قرطبة، حيث ظهر فيها كثيرٌ من علماء اليهود ونحاتها، وقد احتفظت قرطبة بهذه المكانة وقتاً طويلاً. وأوَّلُ عالم لغوي ظهر في هو:

ـــ " **مناحيم بن ساروق الطرطوشي**"(٩١٠ ـــ ٩٦٠م) الذي كان له إنتاجهُ الفكري الذي هيأ له مكاناً رفيعاً في تاريخ الفكر اليهودي. ومن أهم أعماله اللغوية المعجم العبري الذي يُسَّمى (מַחְבֶּרֶת) بمعنى: مفكِّرة أو مذكِّرة أو دفتر ملحوظات، ويعدُّ هذا المعجم أول عمل لغوي في اللغة العبرية يغطِّي جميع مفردات الكتاب المقدَّس. وقد ابتدأ **مناحيم** معجمه هذا بمقدمة طويلة عن النحو العبري؛ إذ تشبه طريقته في التأليف طريقة نحاة العرب، وقد أفاد هذا المعجمُ اليهودَ في أوروبا كثيراً، وكان سبباً في قيامهم بدراسات لغوية مستفيضة؛ لأنَّه كان الكتاب النحوي الأول الذي كُتِبَ باللغة العبرية، إذ إنَّ مؤلفات اليهود النحوية كانت تكتب وقتئذٍ باللغة العربية(٢).

ومن العلماء الآخرين الذين عاصروا **مناحيم** في تلك الفترة:

ـــ " **دوناش بن لبراط هاليفي**"(٩٢٠ـــ٩٧٠م) وهو أحد أفراد عائلة هاجرت إلى مراكش من بغداد، وقد ولد في مدينة فاس سنة (٩٢٠م) وتلقى فيها تعليمه، ثُمَّ أُرسل إلى العراق حيث تعلَّم على يدي **سعيد بن يوسف الفيومي**، ودرس اللغة العربية والأدب العربي دراسة مكنته من معرفة فنونه. ثم عاد إلى مراكش، ثمَّ سافر ثانية إلى قرطبة حيث لمع اسمه هناك بين المثقفين، وقد وقع بين يديه معجم " **مناحيم بن ساروق الطرطوشي**" المسمَّى (מַחְבֶּרֶת) الآنف الذكر، فقرأه، وكتب له نقداً سمَّاه " الردود"، وهو كتاب عظيم الأهمية؛ لأنَّه يعدُّ أول شعر تعليمي نحوي في الأدب العبري، **وهو يشبه بهذا ألفية ابن مالك**. ويُعَدُّ **دوناش** أول من ميَّز بين الأفعال المتعدية وغير المتعدية، وأول من سمَّى حروف الأصول بأسماء حروف (فعل)، كما قسَّم صيغ الفعل إلى شديدة وضعيفة، ووضع أقسام

١ــ يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**،ص ٨.و سلوى ناظم، «أثر المبرِّد في النحو العبري»، **مجلةدراسات عربية وإسلامية**،ص١٠١.

٢ــ يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**،ص ١٠

الكلام الثلاثة؛ الاسم والفعل وكلمات أخرى تشمل ظروفاً وحروف جر. وهذا يدلُّ على أنَّ النحو العبري قد وصل في الأندلس إلى مرحلة متقدمة من الكمال، وقد شغل **دوناش** مكانةً رفيعةً في تاريخ النحو العبري(١).

واستمرَّ النحو العبري في التطوُّر والازدهار على يدي أحد تلاميذ **مناحيم بن ساروق الطرطوشي** وهو:

ــ **أبو زكريا بن داود المشهور بيهودا بن حيوج** الذي وُلِدَ في مدينة فاس سنة ٩٧٠م، ثمَّ انتقل إلى قرطبة حيث عاش وتلقى تعليمه. وقد نال الشهرة في نهاية القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، وكان له تلاميذ كُثُر. وكان **حيوج** مشهوراً عند النحاة العبريين المتأخرين بأنَّه مؤسس الدراسات العلمية للنحو العبري ويسمونه أبا النحاة (٢).

وقد ظهر حيوج في الوقت الذي ازدهرت فيه الثقافة العربية في الأندلس الإسلامية، فتأثَّر حيوج بذلك، ويؤيِّد هذا ما يقوله " MUNK مونك": "*وكان في إسبانيا أنْ تعمقت دراسات اللغة العربية ودراسات النحو العربي ومن هذه الدراسات العميقة في اللغة والنحو قد اهتدى اليهود إلى معرفة كاملة بقواعد اللغة العربية*" (٣).

وقد وضع **حيوج** نهاية لكل فوضى علمية تتعلَّق بالنحو العبري، وأوجد قوانين جديدة في أصول الكلمات، وفي الانقلاب والإبدال، وفصل الصيغ النحوية بعضها عن بعض، وخلق بهذه الطريقة نحواً علمياً منظماً لمعظم أجزاء اللغة العبرية الهامة، وبهذا صار حيوج مبدعَ علمِ النحو العبري المنظَّم، وسار على نهجه تلاميذُه وتابعوه من بعده في الأندلس في القرن الحادي عشر الميلادي، وقد كتب حيوج مؤلفاته باللغة العربية واستمرَّ النحو العبري يكتب بتلك الطريقة في الأندلس، وظهر تأثير النحو العربي واضحاً جلياً من حيث الاصطلاحات النحوية الفنية التي استعيرت في النحو العبري.

وأهمُّ مؤلفات حيوج في النحو العبري، هي: كتاب "حروف اللين"، وكتاب "الأفعال ذوات المِثلين" وهذان الكتابان اللذان صارا عملاً أساسياً للنحو العبري، أصبحا مرتبطين باسم مؤلفهما، وسمِّيا كتابي **حيوج**. وقد تُرجما من العربية إلى العبرية ثلاث مرات، وأُعيدت صياغتهما باسم مؤلفهما مرَّاتٍ عدة. كما صدرت رسالة أخرى بقلم **حيوج** تتعلَّق بقوانين التلفُّظ، واسم هذا الكتاب بالعربية كتاب

١ــ يُنظر: المرجع السابق، ص ١٠ــ١١.

2 _SEMON DUBNOV, HISTORY OF THE JEWS,... VOL.1,P386-387.

٣ــ إبراهيم موسى هنداوي، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، ص ١٢، نقلاً عن **مجلة جورنال أسياتيك**، ٢٨،٢٩.

"التنقيط" ورسالة رابعة تحمل اسم كتاب "النُّتف" وهو كتاب في التفسير اللغوي. يضاف إلى ذلك أعمال أخرى بدأها و لم يكملها؛ إذ توفي في ذروة شبابه في العقد الأول من القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي.وعلى الرغم من عدم تمكنه من إكمال بعض كتبه، فإنّ إنجازاته الكبيرة جعلت علماء الأجيال اللاحقة يقدرونه، ويجمعون على أنّه أبو النحو العبري[١].

بعد موت **حيوج** برز في مجال النحو العبري أحد تلاميذه، وهو:

أبو الوليد مروان بن جناح، ويسمّى بالعبرية " الحاخام يوحنا ". ويسمّيه النصارى "يونا ". وقد ولد في قرطبة سنة (٩٩٠م) وعاش في بيئتها العلمية المزدهرة، ثمّ تركها سنة (١٠١٢م) بسبب الحرب الأهلية التي أعقبت سقوط الخلافة، واستقرَّ في " أليسانه" ثمَّ انتهى به المطاف في" سرقسطة " فأقام فيها بقية حياته.وألّف فيها مؤلفاته في اللغة والنحو، ومات عام (١٠٥٥م)[٢].

تميَّزت أعمال **ابن جناح** في النحو العبري، وكانت غزيرةً تحمل كثيراً من الإبداع، وقد أعانه على ذلك تضلّعه في اللغة العربية، وإتقانه قواعدها، ودراسته أمَّهات كتب النحو العربي ككتاب سيبويه[٣].وكانت دراسة الكتاب المقدَّس أهمَّ عملٍ أساسي في حياة ابن جناح الفكرية، والدافع له على دراسة اللغة العبرية وقواعدها والاهتمام بها، فقد عَدَّ الكتاب المقدَّس المصدر الذي يمكن الاعتماد عليه في دراسة اللغة العبرية. وكانت دراسة علم اللغة ــ في رأيه ــ واجباً دينياً، وهو يشير إلى ذلك في كتابه " اللمع" بقوله: " *إنَّ الكتاب المقدَّس لا يوقف على ما فيه إلاّ بعلم اللغة ومن هنا كانت عناية المرء بإتقان هذا العلم وكان سعيه لإدراكها وتوفيق معانيها*"[٤].

ومن أهم مؤلفات ابن جناح النحوية كتاب " **المستلحق** "الذي ينقُدُ فيه كتابي الأفعال ذوات المِثلين، والأفعال ذوات حروف اللين **لابن حيوج**، ويضيف إليهما[٥]. وكتاب "**التشوير**" الذي يردُّ فيه على كتاب "**رسائل الرفاق**" الذي ألّفه إسماعيل بن نغدله وأنصاره دفاعاً عن آراء أستاذهم **ابن حيوج** الذي انتقده **ابن جناح** [٦].و" **رسالة التنبيه**".ورسالة " **التقريب والتسهيل** "، وكتاب " **التسوية**"

١ــ يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**،ص ١١-١٣.

٢ــ يُنظر: **نفس المصدر**،ص ١٨. و سلوى ناظم،، **المعاجم العبرية ــ دراسة مقارنة**، ص١٢٠.

٣ــ يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، ص ١٨.

٤ــ يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، **اللُّمع**،ص ١ــ١٩.

٥ــ **المرجع السابق**، ص ٢١.

٦ــ **المرجع السابق**، ص ٢٢.

الذي يردُّ فيه على جدال حدث في بيت صديقه أبي سليمان بن طراقة بسرقسطة، وهوجمت فيه آراؤه من قبل أنصار إسماعيل بن نغدله[١].وقد فتح هذا الجدل باباً للمناقشة العلمية، مما أفاد اللغة العبرية وقواعدها.وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه الكتب التي ألفها ابن جناح باللغة العربية نشرها وطبعها Derenbourg ديرنبورج في باريس عام ١٨٨٠م بنصوص عربية وترجمة فرنسية.

ومن مؤلفات ابن جناح النحوية، أيضاً كتاب " **التنقيح** " الذي يُعَدُّ أهمَّ مؤلفاته على الإطلاق[٢].وقد ألَّفه في سن الشيخوخة وقسَّمه إلى كتابين، سَمَّى الأول كتاب " **الأصول**"، وهو معجم شامل للغة الكتاب المقدَّس، وسمَّى الثاني كتاب " **اللُّمَع**" وهو يُعَدُّ الكتاب العلمي الجامع للنحو العبري بعد أنْ بلغ أوج نضوجه وازدهاره[٣].

وتُظْهِرُ كتابات **ابن جناح** الأثر العربي الكبير في فكره وأسلوبه[٤]؛ إذ نراه يستشهد كثيراً بكلام العرب، وبأمثلة من النحو العربي ما يدل على دراسته الواسعة في اللغة العربية. ففي الوقت الذي وُجِدَ فيه ابن جناح في قرطبة كانت دراسة النحو العربي تلقى عناية خاصة في قصور الأمراء والخلفاء في قرطبة وفي الجامعات الإسلامية. ولقد اتخذ ابن جناح هؤلاء العرب أساتذة له، وسار على نهجهم وحصل على معرفة عميقة بالأدب العربي، وبالكتب القيمة التي كانت قد جمعت فيها القواعد العربية. وبناءً على ذلك ليس بعجيبٍ أنْ نرى ابن جناح يذكر كثيراً من قواعد اللغة العربية يشرح بها قواعد اللغة العبرية مقلداً بذلك سعيدَ بن يوسف الفيومي، الذي كان يتَّبِعُ الطريقة نفسها منذ قرون قبله.

وقد ساعد **ابن جناح** على هذا أنَّ يهود الأندلس كانوا يعرفون اللغة العربية، ويفهمون أدبها وقواعدها؛ ولذلك نرى أنَّه عندما ترجم كتابه إلى اللغة العربية كانت فقرات النحاة العرب تحذف في بعض الأحيان أو تختصر؛لأنَّ المترجم كان يرى أنَّ هذا من غير المفيد للقارئ العبري في الأندلس والذي لا يعرف العربية.

ومما يؤكد الأثر العربي في فكر **ابن جناح** ما أثبته في مقدمة كتابه" اللمع " إذ نراه يقول: "*وما لم أجد عليه شاهداً مما ذكرته ووجدت الشاهد عليه من اللسان العربي لم أتحرَّج من الاستشهاد بواضحه. ولم أتحرَّج من الاستدلال بظاهره كما يتحرَّج من ضعف علمه وقلَّ تمييزهُ من أهل زماننا لا سيما من*

[١]ـــ **المرجع السابق**، ص ٢٣ــ٢٤.

[٢]ـــ يُنظر: آنخل بالنثيا، **تاريخ الفكر الأندلسي**، ترجمه عن الأسبانية: حسين مؤنس،ص٤٨٩.

[٣]ـــ يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، ص٢٥ ــ ٢٦.

[٤]ـــ يُنظر: سلوى ناظم، **المعاجم العبرية ــ دراسة مقارنة**، ص١٢٤.

استشعر منهم التقشف وارتدى بالتدين مع قلة التحصيل لحقائق الأمور. وقد رأيتُ سعديا يترجم اللفظة الغريبة بما يجانسها من اللغة العربية. وقد رأيتُ الأوائل وهم القدوة في كل شيء يستشهدون على شرح غريب لغتنا بما جانسه من غيرها من اللغات فتراهم يفسرون كتاب الله من اللسان اليوناني والفارسي والعربي والأفريقي وغيرها من الألسن فلما رأينا هذا منهم لم نتحرَّج من الاستشهاد على ما لا شاهد عليه من العبراني بما وجدناه موافقاً ومجانساً له من اللسان العربي إذ هو أكثر اللغات بعد السرياني شبهاً بلساننا"[١].

ومن خلال هذا النص يتبيَّن لنا بصورة واضحة الشهادة الصريحة لابن جناح بفضل اللغة العربية وقواعدها عليه، وأثرها في كتابه.

وهذا التأثير يعود إلى تلك النهضة العلمية في الأندلس، واهتمام العرب أنفسهم بدراسة النحو، ففي القرن العاشر كان هناك عدد من المؤدبين الذين كانوا يعلِّمون الشباب في قرطبة وغيرها من الحواضر الأندلسية، وكان أكثرُهم من القرَّاء الذين كانوا يرحلون إلى الشرق فيتلقون هذه القراءات، ويعودون إلى موطنهم فيرسمونها للناس بجميع إشاراتها كما يرسمون لهم العربية بمقوماتها اللغوية[٢].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ كتاب " **اللُّمع** " يعدُّ لدى اليهود بمنزلة كتاب " سيبويه " لدى العرب.هذا وقد أجمعت كل الآراء التي درست الكتاب على أنّه موضوع على أساس النحو العربي وقد أشارت إلى تأثره بسيبويه اعتماداً على الإشارة الموجودة في الكتاب نفسه.لدرجة أنّه قيل إنَّ اهتمام الأندلس بكتاب سيبويه وصل إلى الدرجة التي جعلت اليهود في الأندلس ينقلون مضمون كتاب سيبويه إلى اللغة العبرية ليكون بمنزلة دستور يسيرون عليه في تنظيم قواعد النحو في اللغة العبرية[٣].

من جانب آخر فإنَّ القارئ لكتاب " اللُّمَع " يجد ــ بما لا يقبل الشك ــ تأثُّر ابن جناح بإمام آخر من أئمة النحو العربي وهو: " **المبرِّد** " الذي يُعْتَبَرُ بحق آخر أئمة المدرسة البصرية المهمين.

فمن ناحية الأسس العامة لم يختلف المبرِّد عن سيبويه، كما لم يختلف نقل ابن جناح عنهما وتأثره بهما، وإنْ كنا نجد أنّه في بعض الجزئيات أو التفاصيل كان مُتَأثِّراً بالمبرِّد أكثر منه بسيبويه،وتحديداً بكتاب "**المقتضب**". والراجح عندنا أنَّ كتاب "**المقتضب**" للمبرِّد كان معروفاً في الأندلس في ذلك

١ــ أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، **اللُّمع**، ص ٧ــ٨.

٢ــ يُنظر: شوقي ضيف، **المدارس النحوية**، ٢٨٨.

٣ــ يُنظر: حسن عون،، **تطور الدرس النحوي**، ص٥٠.

الوقت، وآية ذلك هو التطابق التام لبعض القطع والتعريفات والتعليلات في الكتـــابين: "**المقتضـــب**" و"**اللُّمَع** "، فلولا خلو كتاب " **اللُّمَع** " من علامات الترقيم لوصل هذا التطابق إليها.

قسَّم **ابن جناح** كتابه " **اللُّمَع** " إلى خمسةٍ وأربعين باباً. بدأها بمقدمة تحدَّث فيها عـــن ســبب الاهتمام بعلم اللغة، وذكر أنَّ تأليفه لهذا الكتاب كان خدمةً لدراسة الكتاب المقدَّس، كما ذكر أيضاً أنَّ تسمية كتابه بهذا الاسم كانت تشبيهاً لأبوابه باللمع من الأرض وهي مواضع يكون فيهـــا أنـــواع مختلفة من الزهر[١].

ففي **الباب الأول** (**ص١ ــ٢٥**) يعرض ابن جناح لمبادئ الكلام في العبرية والعربية فيقسمها إلى ثلاثة أقسام: الأسماء والأفعال والحروف، وهو حينما يتحدَّث عن الفعل يلمس الكلام عن الزمن الذي يقسمه إلى ماض ومستقبل، ونراه في تقسيمه هذا متأثراً بالمنطق حيث يقول: *أما الماضي فهو بالطبيعـــة أسبق من المستقبل إذ إنَّ الذي مضى أصبح أمراً واقعياً وضرورياً بينما ما لم يحدث بعد لا يكون إلاّ في دائرة الجائز. ومعروف أنَّ الضروري يسبق الممكن كما يقول أرسطو*.وهذا التقسيم هو ما نراه عنـــد النحاة العرب، وقد عرض له ابن جناح،في كتابه " اللُّمَع " قائلاً:" *إنَّ النحاة العرب يضعون المستقبل قبل الماضي ويقولون إنّه لا يكون ماضٍ حتى يكون مستقبل نقول هو يفعل فإذا أوجب فعله قلت قـــد فعل...*[٢]". وهذا الرأي الذي ذكره ابن جناح لنحاة العرب، واستشهد به على أنَّ المستقبل أقدم مـــن الماضي هو رأي **ابن القوطية** الذي ذكره في كتابه المسمى الأفعال[٣]. ثم يعرض ابن جناح بعد ذلـــك للجملة وأقسامها إلى خبر أو غير خبر، وأنَّ غير الخبر ينقسم إلى ستة أقسام، هي: استفهام، و نداء، و تمنٍّ، و طلب، و أمر، ونهي، ويستشهد على ذلك بأمثلة من الكتاب المقدَّس.

وفي **الباب الثاني**(٢٦ــ ٣٠) يتحدَّث ابن جناح عن تقسيم الحروف العبرية على حسب مخارج الحروف مع ملاحظات على الحروف الليِّنة وحروف (بجد كفت أي: ב،ג،ד،כ،פ،ת) فيقســمها إلى خمسة مخارج: الحروف الحلقية، وهي أقصاها مخرجاً إلى داخل، والحروف الشفوية وهـــي أقربهـــا مخرجاً إلى خارج، وبين هذين المخرجين ثلاثة مخارج هي: الحنكية، واللسانية والأسنانية. وعند حديثـــه عن مخرج الميم يقول: " *وأقرب المخارج منه مخرج النون المتحرِّكة... فأمَّا النون الساكنة فمخرجها من الخياشم وتعتبر ذلك بأنّك لو أمسكت بأنفك عند لفظك بها لوجدتها مختلةً* " (اللمع، ص: ٢٧- ٢٨).

١ــ يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح الفرطبى، **اللُّمع**، ص ١٧.

٢ــ ينظر: المرجع السابق، ص ٢٢.

٣ــ ابن الفوطية، **الأفعال**،تحقيق: جويدي، ص ٧.

وهذا ما نجده تماماً في كتاب المقتضب للمبرِّد حيث يقول: "*وأقرب المخارج منه مخرج النون المتحرّكة... فأمّا النون الساكنة فمخرجها من الخياشم... وتعتبر ذلك بأنّك لو أمسكت بأنفك عند لفظك بها لوجدتها مختلّة* " (المقتضب، ١/ ٣٢٨).

وعن النون المتحرِّكة يقول ابن جناح: "*النون المتحركة مشربة بغنة والغنة من الخياشم والنون الخفيفة خالصة من الخياشم وإنّما سميتا باسم واحد لما ذكرت لاشتباه الصوتين وإلاّ فإنهما ليستا من مخرج واحد*". (اللمع،ص ٢٨).

وهذا ما نجده عند المبرِّد في المقتضب حيث يقول: " *النون المتحركة مشربة بغنة والغنة من الخياشم والنون الخفيفة خالصة من الخياشم وإنّما سميتا باسم واحد لاشتباه الصوتين وإلاّ فإنهما ليستا من مخرج واحد*".(المقتضب ١/ ٣٣٠)

وفي وصفه مخرج اللام نجد ابن جناح يستخدم الوصف نفسه الذي استخدمه المبرِّد حيث يقول: " *مخرج اللام من طرف اللسان معارضاً لأصول الثنايا* " (اللمع، ص٢٧)

ويقول المبرِّد: " *وتخرج اللام من حرف اللسان معارضاً لأصول الثنايا والرباعيات* ".(المقتضب ١/ ٣٢٨)

أمّا عند وصفه الألف فقد استعار أيضاً ابن جناح وصف المبرِّد قائلاً: "*والألف هاوية هناك*". (اللمع ٢٧، المقتضب ١/ ٣٢٨). وربّما كان كلاهما يعني أنَّ الألف اللينة تشارك الهاء في المخرج. وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي هو أول من استخدم مصطلح " هوائية " أو "هاوية " لوصف حروف الحلق قائلاً: " *إنما هي هاوية في الهواء فلم يكن لها حيز تنسب إليه إلاّ الجوف*، وكان يقول كثيراً: " *الألف اللينة والواو والياء هوائية أي أنها في الهواء*" [١]. كما ظهر هذا الوصف لدى سيبويه عند حديثه عن الألف اللينة إذ يقول: " *ومنها الهاوي وهو حرف لين اتسع لهواء الصوت مخرجه*...[٢] ".

الباب الثالث (ص: **٣٠ ــ ٣٣**) وهو باب صغير خصصه ابن جناح لذكر أقل أصول الأسماء والأفعال والحروف، وأكثر أصولها، فأقل أصول الأسماء المنفصلة حرفان، وأكثرها خمسة أحرف، ولا يتجاوز الاسم هذا العدد إلاّ مزيداً. وأمّا الضمائر المتصلة فتكون على حرف واحد، وهي الضمائر والكنايات مثل ياء المتكلّم، وواو الغائب، وكاف المخاطبة، وهاء الغائبة، ومثل الميم التي يخبر بها عن

١ــ ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، **العين**، تحقيق:مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، ص ٥.

٢ــ ينظر: سيبويه، **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون،ص٤/٤٣٥

جمع الغائب.وأقل أصول الأفعال ثلاثة أحرف، وأكثرها بلا زيادة أربعة أحرف. وقد خصَّص المبرِّد في كتابه "المقتضب" أيضاً باباً لما جاء من الكلم على حرفين [١].

ولا يبتعد موضوع (**الباب الرابع ص ٣٤ ــ ٦٢**) عما تحدَّث عنه ابن جناح في الباب الثالث، إذ يدور الحديث في هذا الباب على الحروف الأصلية والزوائد، وقد أطلق على حروف الزيادة التي تضاف إلى الأصل اسم (**الحروف الخدمية**)، وهي عنده أحد عشر حرفاً: الألف، والباء، والحاء، والواو، والياء، والكاف، واللام، والميم، والنون، والشين، والتاء. كذلك خصَّص **المبرِّد** في كتابه المقتضب باباً للحديث عن معرفة الزوائد ومواضعها، والحروف الزائدة عنده عشرة، هي: الألف، والياء، والواو، والهمزة، والتاء، والنون، والسين، والهاء، واللام، والميم [٢].

وفي (**الباب الخامس ص ٣٧ــ ٨٦**) يلخِّص ابن جناح معاني حروف الزيادة، ويذكر مواضعها في الأسماء والأفعال والحروف. ويقع هذا الفصل في خمسين صفحة من الكتاب، ويُعَدُّ هذا الفصل من أهمِّ الفصول صياغة وفائدة علمية، وفيه تفصيلات هامة وغريبة. وله ملاحظات على الحروف الزائدة ــ التي يسميها (الحروف الخدمية) ــ هي من أحسن ما كتب في هذا الموضوع كما يقولMUNK مونك [٣]. وكثيراً ما يقارن ابن جناح في هذا الباب بين الظواهر النحوية الموجودة في اللغة العبرية، وبين نظيراتها في العربية كحديثة عن اللام التي تدخل على المفعول به في (ص٤١)، وحديثه عن اللام التي تدخل على المصادر بمعنى: (كي) العربية (ص ٤٦)، والباء التي تكون بدلاً من كذا في (ص ٧١)، وإبدال التاء من الألف في العبرية ص(٩٤) والتي يشبِّهها ابن جناح بإبدال الواو تاء **عند العرب** كما في: تراث من ورث...إلخ

أمَّا (**الباب السادس ص ٨٧ ــ ٩٥**) فقد خصصه ابن جناح للحروف التي تبدل بغيرها والتي تكون على الخصوص في حروف اللين. ويشير إلى أنَّ بدل هذه الحروف قد ذُكِرَ في كتاب " الأفعال ذوات حروف اللين لحيوج، وفي كتاب "المستلحق ". وأنَّ البدل قد يوجد في غيرها من الحروف؛ إمَّا لتقارب في مخارجها، وإمَّا لتشابه في صورها، وإمَّا لأنَّ الحرف المبدل به أخف عليهم من المبدل منه، وإمَّا لغير ذلك من مذاهبهم.وقد ذكر MUNK مونك " أنَّ ملاحظات ابن جناح في الباب السادس

---

[١] ــ ينظر: المبرِّد، **المقتضب**، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة،ص ١/ ١٧٩.

[٢] ــ المرجع السابق ١/ ١٩٤.

[٣] ــ يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي،، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، ص٣٢.

على الحروف اللينة لا تزال حتى الآن أحسن ما كُتِبَ في هذا الموضوع، وأنّ ابن جناح ـــ بهذا الاعتبار ـــ لم يُسبق، و لم يُلحق بأي نحوي آخر من المحدثين "[١].

(**الباب السابع ص٩٦ ـــ ٩٩**) باب صغير خصصه ابن جناح للحديث عن إبدال الحركـــات بعضها من بعض، وفي هذا الباب يستشهد ببعض كلام العرب ليقرِّب للقارئ فهم الموضـــوع الـــذي يشرحه، لذا نجده يقول: " *وأرى أنْ أقرِّب لك هذا بما أمثله لك من اللفظ العربي وذلك أنّـــك تقـــول عجبتُ من ضرب زيدٍ عمراً إذا كان زيدٌ فاعلاً. ومن ضرب زيدٍ عمرو إذا كان زيدٌ مفعولاً به وهـــو في كلا المَثَلين مخفوض من أجل الإضافة*"[٢].

وفي (**الباب الثامن ص ٩٩ ـــ ١٠٠**) يتابع ابن جناح حديثه عن البدل فيذكر أنّ العبرانيين قد يبدلون الشيء من الشيء، وهما لعين واحدة. وهذا ينقسم إلى قسمين: بدل الجمع من الجمع، وبـــدل البعض من الجمع.أي أنّ ابن جناح يعالج في هذا الفصل ما يسميه نحاة العرب بالبدل، وهـــو يميِّـــز ـــ **على طريقة نحاة العرب** ـــ بين نوعين من البدل هما: بدل البعض من الكل، وبدل الكل من الكل.

أمَّا **الأبواب**: (**التاسع ص ١٠١ – ١٠٣**) و(**العاشر ص ١٠٤ – ١٣٢**) و(**الحادي عشـــر ص ١٣٣– ١٣٤**) و(**الثاني عشر ص ١٣٥– ١٣٦**) فهي مخصصة للحديث عن الصيغ المختلفـــة للأسماء المزيدة، وغير المزيدة، والمشتقة وغير المشتقة، وتقطيعها بالأفاعيل أي الصيغ المقصودة بكلمـــة (فعل)، وهنا يعرض ابن جناح عرضاً عاماً صيغ الأسماء التي جاءت من أصول ثلاثية وما تفرَّع عنـــها فيقول: "*اعلم أنّك إذا أردت أنْ تزن شيئاً من الأبنية بالأفاعيل وكانت أحرف ذلك البناء ثلاثة كلـــها أصلية فاجعل فاءً بإزاء أول حرف من ذلك البناء، واجعل عيناً بإزاء الحرف الثاني، واجعل لاماً بـــإزاء حرفه الثالث. فتسمي الحرف الأول من ذلك البناء فاء الفعل؛ لأنّه موازٍ لفاء فعل، وتسمي الثاني عينه؛ لأنّه موازٍ لعين فعل، وتسمي الثالث لامه لموازنتها لام فعل. وتكون حركات مثالك مثـــل حركـــات مثالهم حتى يساوي وزنك وزنهم، لأنّك إنّما تحاكي أمثلتهم، مثال: אָמַר فالألف فيها فاء الفعل والميم عينه والراء لامه...*

وفي **الباب الحادي عشر** ـــ بشكل خاص ـــ يعالج الصيغ المختلفة ويطيل في الكلام على الصيغ التي يمكن أنْ يأخذها اسم الحدث أو المصدر؛ *وذلك بمقارنته بالفعل العربي وبنظريات النحويين العرب،*

---

[١] ـــ يُنظر: **نفس المصدر**، ص ٥٤ـــ٥٥.

[٢] ـــ يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، **اللُّمع**، ص ٩٧.

كذلك نرى ابن جناح يتبع أساتذته نحاة العرب، وينهج نهجهم، ويستشهد بأمثلة كثيرة من كلامهم في كثير من كتاب أبوابه اللمع.

(الباب الثالث عشر ص ١٣٥ ــ ١٦٩) هذا الباب خاص بالتصريف بإيجاز يشتمل على تقسيم الأفعال إلى مزيد وغير مزيد، ومتعدٍ وغير متعدٍ، وما هو متعدٍ لمفعول واحد وما يتعدى إلى مفعولين. وعند حديثه عن الأفعال المضاعفة في اللغة العبرية، يشير إلى أنَّ هذه الأفعال عند **بعض علماء لسان العرب** ثنائية مضاعفة.

وفيما يتعلّق بالأفعال لم يقدّم لنا ابن جناح جديداً أو تفسيراً مختلفاً عما قدمه **المبرّد وسيبويه** تمشياً مع ميله تجاه المذهب البصري، وتفضيله على المذهب الكوفي، حتى في استخدام بعض المصطلحات التي حرص عليها مثل مصطلح " المضارع " الذي أطلق عليه الكوفيون " الدائم "، وعلى الرغم من تخلُّص العبرية من الإعراب، فإنَّ ابن جناح لم يجد هناك ما يمنعه من الإشارة إلى لفظة مضارعة بمعنى التشابه الموجود بين الفعل في زمن الحال وبينه في زمن الاستقبال " **فكلٌّ على حياله إلاَّ بين الفعل المستقبل واسم الفاعل هذه المضارعة التي ترى** "[١].

(الباب الرابع عشر ص ١٧٠ ــ ١٨٤) يذكر فيه ابن جناح الأفعال والأسماء التي تدخلها حروف الحلق والحركات المختلفة التي تحرَّك بها هذه الحروف. *وفي هذا الباب نجد ابن جناح يستشهد بكلام العرب بما يؤيد رأيه وحجته في حذف فاء الفعل الماضي في الأفعال المستقبلة، وهذا نص ما يقوله: " وهذا من فعل العبرانيين واستعمالاتهم مجانس لفعل العرب في قولهم وعد يعد، وزن يزن، فحذفوا الواوات التي هي فاءات الأفعال من هذه الأفعال المستقبلة لوقوعها بين ياء وكسرة استثقالاً منهم لذلك، هذا هو اعتلال علمائهم فيها. ثم أنَّهم حذفوا الواوات أيضاً وما أشبهها من سائر الأفعال المستقبلة وإنْ لم تكن فيها العلة الموجبة لسقوطها في يفعل أعني وقوعها بين ياء وكسرة وذلك قولهم أعد ونعد وتعد، وأزن ونزن وتزن...إلخ*[٢].

وفي **(الباب الخامس عشر ص ١٨٤ ــ ١٨٧)** ــ وهو باب صغير كما هو واضح ــ يتحدَّث ابن جناح عن الأفعال المتعدية بنفسها والمتعدية بغيرها، وفي هذا الباب أيضاً تلحظ الأثر العربي في

[١] ــ يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبى، **اللُّمع**، ص ١٤٥.

[٢] ــ **نفس المرجع**، ص ١٧٤.

معرض كلامه على تعدي المصدر إذا وضع موضع الأمر؛ إذ نجده يقول: "ومثل هذه المصادر في هـــذه المواضع كالمصادر المنونة في اللسان العربي التي ينتصب ما بعدها بها "[١].

(**الباب السادس عشر ص ١٨٨ ــ ٢٠٢**) في هذا الباب يتحدَّث ابن جناح عـــن الضـــمائر وأنواعها وأقسامها، وفي حديثه هذا عن الضمير يتبع التقسيمات التي تحدث عنها اللغويـــون العـــرب القدامى، كما يقارن في بعض المواقع بين قواعد الضمير في العبرية مع نظيراتها في العربية، ومما ذكره ابن جناح في هذا الباب قوله: (*...وكلا القولين جائزان عندنا وعند علماء النحو العربي فيما جـــرى مـــن كلامهم هذا المجرى*)[٢].

وفي (**الباب السابع عشر ص ٢٠٣ ــ ٢٠٤**) وهو باب صغير جداً يتحـــدَّث فيـــه عـــن واو العطف وحركاتها.

(**الباب الثامن عشر ص٢٠٥ــ ٢٢٥**) يتحدث ابن جناح عن الإضافة ويـــذكر أنّهـــا علـــى ضربين: إضافة في اللفظ، وإضافة في المعنى، فالإضافة التي في المعنى يقال لها نسبة؛ لأنّه إذا نسبت أحداً إلى صناعة أو قبيلة أو بلد فقد أضفته إليها.وأمَّا الإضافة التي في اللفظ فبإضافتك لفظة إلى أخرى تصلها بها، وهذه الإضافة كثيراً ما تغيِّرُ اللفظة المضافة عند بنائها. فإمَّا أنْ تغير أولها فقـــط، وإمـــا أنْ تغـــير آخرها، وإما أنْ تغير أولها وآخرها. وربما لم تتغير اللفظة عند إضافتها إلى الأسماء الظاهرة وتغيرت عند إضافتها إلى الضمائر،...والذي يجمع بالياء والميم؛ فإنَّ ميمه تسقط للإضافة... ويؤيد رأيه بما وجـــده عند العرب فيقول: "*لكن أقحموا الميم بعد سقوطه على مذهب لهم كما تقحم العرب أيضـــا هـــاء التأنيث في النداء بعد سقوطها*". ويبرِّر استشهاده بكلام العرب قائلاً: " *ولا تظن بي أني إنما أستشـــهد بكلام العرب وبمذهبهم في لغاتهم في كتابي هذا وفي غيره من كتبي على سبيل التأييد بها لمذهب العرب في مذاهب العبرانيين واستعمالاتهم، بل لأُري الأغمار وغيرهم من المتغافلين الذين يظنـــون بنفوســـهم المعرفة ــ وهم أعرى منها ــ إنَّ هذا الذي أجيزه في العبراني جائز أيضا في غيره من اللغات*" [٣].

(**الباب التاسع عشر ص ٢٢٦ ــ ٢٣٠**) تحدث ابن جناح في هذا الفصـــل عـــن الاتصـــال والانفصال، كما تحدَّث أيضاً عما ينصرف، وما لا ينصرف، وما يطرأ على ذلك من تغـــيير في بنيـــة الكلمات أو حركاتها.

---

[١] ــ **نفس المرجع**، ص ١٨٧.

[٢] ــ يُنظر: **نفس المرجع**، ص ١٩١.

[٣] ــ يُنظر: **نفس المرجع**، ص ٢١٧.

(**الباب العشرون ص ٢٣١ ــ ٢٣٥**) يتحدَّث ابن جناح عن النسبة فيقول: " *اعلم أنَّ النسبة تكون إلى الجد وإلى القبيلة والبلد وإلى الصناعة وقد ينسبون إلى غير القبيلة لحادثة ما ولقصة ما تقع للمنسوب مع المنسوب إليه*". فإذا نسبت إلى اسم مفرد زدت في آخره ياء للنسبة وغيرت أوله وربما لم يتغيَّر...وإنْ كان المنسوب إليه مركباً من اسمين قد جعلا اسماً واحداً على التمام نسبت إلى جملة هذا الاسم...

والمتمعن في باب النسبة يجد أنَّ ابن جناح يسير فيه على النسق العربي من زيادة النسب، ويتكلَّم على النسب إلى المفرد والمركب، وكذلك النسب إلى الاسم الذي في آخره ياء تشبه ياء النسبة، أو في آخره ألف ساكنة، أو في آخره هاء لينة للتأنيث.

(**الباب الحادي والعشرون ص٢٣٦ ــ ٢٤٥**) يتحدَّث ابن جناح في هذا الباب عن الإدغام ومعناه ومتى يجب فيقول: "*اعلم أنَّ المثلين إذا كانا متجاورين في كلمة واحدة وسُكِّنَ الأول منهما فإدغامه في الثاني جائز*". ويذكر أنَّ الإدغام جائز في كل حرفين غير مثلين إذا تقاربا في المخرج وكانا طرفي كلمتين، مثل إدغام (النون والفاء واللام) وإدغام الصاد في الزاي لتقارب مخرجهما. ويذكر أنَّ العبرانيين قد يضاعفون الحرف، ويدغمون الأول في الثاني، ويفعلون ذلك كثيراً في الوقف وانقطاع الكلام. ولا يغيب عن بال ابن جناح أنْ يستشهد بكلام العرب قائلاً: " *وقد تشدِّد العرب أيضاً* حرف *الروي من أشعارهم إذا لم يكن ليناً للوقف*". وقد يشدِّد أيضاً العبرانيون الحرف طلباً للإفصاح بذلك الحرف المشدَّد إذا خيف عليه الالتباس بحرف يقرب منه في المخرج، ومن ذلك مثلاً تشديد الكلمات مثل אֵלֶּה = هؤلاء،שָׁמָּה=إلى هناك، לָמָּה= لماذا، הֵמָּה = هم،...إلخ [(١)].

(**الباب الثاني والعشرون ص ٢٤٦**) هذا الباب يتألَّف من صفحة واحدة فقط تحدَّث فيها ابن جناح عن المواضع التي اختير فيها الإظهار على الإدغام والإتمام على النقصان، فيقول إنَّ العبرانيين كثيراً ما يستثقلون إظهار مثلين متواليين في كلمة واحدة فيدغمون أحدهما في الثاني إذا وجدوا إلى ذلك سبيلاً، وقد يحذفون أحد المثلين ويكتفون بالثاني.والحديث عن إدغام المثلين عقد له المبرِّدُ في كتابه " المقتضب" باباً خاصاً سماه "هذا باب إدغام المثلين " استهله بقوله: " *اعلم أنَّ الحرفين إذا كان لفظهما واحد فسُكِّن الأول منهما فهو مدغم في الثاني*" [(٢)].

أمَّا(**الباب الثالث والعشرون ص ٢٤٧ ــ ٢٤٩**) فهو باب خصصه ابن جناح للحديث عن التثنية والجمع في اللغة العبرية، قائلاً: " *اعلم أنَّ الجمع والتثنية من باب واحد وذلك أنَّ الجمع هو ضم*

---

[١] ــ ينظر: ربحي كمال، **دروس اللغة العبرية**، ص ٩٠.

[٢] ــ المبرِّد، **المقتضب**، ج١/ ٣٣٣.

شيء إلى شيء، وكذلك التثنية هي ضم شيء إلى شيء، وإنّما الخلاف بين الصنفين في الكمية فقط، فالجمع والتثنية إذاً تحت جنس واحد ولهذا أجاز العبرانيون أنْ يأتوا ببعض الجموع على مثال لفظ التثنية وأجازوا في أكثر التثنية أنْ يكون على مثال لفظ الجمع". ولا يجد الدارس للغة العبرية كثيراً من العناء كي يستنتجَ أنَّ طريقة التثنية في اللغة **العبرية القديمة**[١] تشبه كثيراً طريقة التثنيةِ المتَّبعةِ عند العرب. فالتثنيةُ عند العرب تكون بإضافة الألف والنون في حالة الرفع، والياء والنون في حالتي النصب والجر، بينما تتم التثنية في اللغة العبرية القديمة بإضافة اللاحقة (ـ ַיִם).أي إضافة الياء والميم وتحريك الحرف الأخير من الاسم المراد تثنيته بالفتحة القصيرة(البتاح)[٢].فمثلاً كلمة נַעַל = حذاء، في تثنيته نقول: נַעֲלַיִם، وفي العربية نجد كلمة " نعلين" في صيغة النصب كما في قوله تعالى: "**فاخلَعْ نعليكَ إنَّكَ بالوادِ المقدّسِ طُوًى** "[٣].وفي الجمع المذكر نضيف في اللغة العبرية اللاحقة (ִים) وتحريك الحرف الأخير من الاسم بالكسرة القصيرة(الحيريق قطان)، وهذه اللاحقة تقابل في اللغة العربية الواو والنون، أو الياء والنون. أمَّا جمع المؤنث السالم فيتم في اللغة العبرية بإضافة الواو والتاء(וֹת)، مقابل الألف والتاء في اللغة العربية[٤].

(**الباب الرابع والعشرون ص ٢٥٠ ــ ٢٨٧**) يتحدَّثُ ابن جناح في هذا الفصل عما يحدث فيه الحذف، ويذكر أنَّ العبرانيين كثيراً ما يحذفون من الكلام استخفافاً وإيجازاً وذلك إذا علم المخاطب ما يعنون.وإذا جرت الكلمة على ألسنتهم كثيراً يحفظوها، وهو في هذا الباب يستشهد بكلام العرب عند حديثه على حذف بعض الكلمة فيقول: " *وقد يفعل غير العبرانيين مثل هذا كما قالت العرب" المنا "مكان المنايا ومكان المنازل فحذفت. وقد يحذفون أكثر من هذا حتى إنّهم قد يستجزئون من الكلمة بذكر أول شبه منها. حكى ذلك عنهم سيبويههم وأنشد لبعضهم:*

بالخير خيرات وإنْ شراً فا ولا أريد الشر إلّا أنْ تا

أراد: *وإنْ شراً فشراً، فاستجزوا بالفاء فقط، وأراد بقوله: إلّا أنّ تا، إلّا أنْ تريدا، فاستجزى بالتاء فقط*". وهذا دليل واضح على تأثر ابن جناح بالدراسات العربية في اللغة والنحو. كما يذكر ابن

١ــ أما في اللغة العبرية الحديثة فهناك طريقة ثانية للتثنية، هي الطريقة المستعملة في اللغات الأوروبية كالإنكليزية مثلاً إذ يضعون العدد שְׁנֵי = اثنا، قبل المعدود المذكر، والعدد שְׁתֵּי= اثنتا، قبل المعدود المؤنث.

٢ــ ينظر: ربحي كمال، **دروس اللغة العبرية**، ص ١٠٦.

٣ــ سورة طه، الآية ١٢.

٤ــ ينظر: سيد فرج راشد، **اللغة العبرية ــ قواعد ونصوص**، ص ٩٥،٩٧.

جناح شاهداً آخر من أقوال العرب عند الكلام على ألفاظ جاءت مختصرةموجزة فصيحة، وهي تجانس ما استعمل فيه الحذف فيقول:" *وهكذا تقول العرب أيضاً، وشبعتُ خبزاً ولحماً، أي: من خبزٍ ولحم*".

(**الباب الخامس والعشرون ص ٢٧٩ ــ ٢٩٠**) يتحدّث ابن جناح في هذا الفصل عن الزيادة بغرض التأكيد، فيقول: " *قد يعاد الحرف أو الفعل لغير ضرورة تدعو إلى ذلك في قيام المعنى لكن على سبيل التأكيد. وربما كان التأكيد لازماً وذلك لواسطة تتوسط بين الفعل أو الحرف وبين ما يتصل به فيعاد ذلك الفعل أو ذلك الحرف لانقطاعه عما يتصل به حتى يكون الكلام منتظماً* ". وفي هذا الباب نلحظ الأثر العربي أيضاً عند الكلام على فعل العبرانيين في تضعيفهم ياء الاستقبال ويستشهد بكلام العرب فيقول: " *واعلم أنَّ فعل العبرانيين في تضعيفهم ياء الاستقبال في هذه الألفاظ المتقدمة الذكر مجانس لفعل العرب في تضعيفهم همزة أفعل الماضي في قولهم أراق الماء وأهراقه*[1]".

(**الباب السادس والعشرون ص ٢٩١ــ ٢٩٣**) في هذا الباب يعرض ابن جناح لما يُكَرَّر اضطراراً أو شبيهاً بالاضطرار. كما نجد في(سفر إشعيا الإصحاح ٥٨، الفقرة ٢) וְאוֹתִי יוֹם יוֹם יִדְרֹשׁוּן = وإياي يطلبون يوماً فيوماً. فتكرار كلمة יוֹם هنا جاءت لإقامة المعنى. وعند كلامه على زيادة الباء في قوله: וְכֵן יַעֲשֶׂה שָׁנָה בְּשָׁנָה = وهكذا يصنع سنة فسنة. ويستشهد ابن جناح بقول العرب في ذلك: " **فتكون الباء بمعنى الفاء في قولهم سنة فسنة، أي سنة بعد سنة** ". وفي آخر هذا الباب يذكر ابن جناح باباً صغيراً يقول فيه: " *وقد يزيدون في الخط ما لا يظهر في اللفظ* ".ويقصد ابن جناح هنا الحروف الساكنة التي تكتب ولا تلفظ، مثل الألف(א)، والواو(ו)، والياء(י)، والهاء(ה).ويشير إلى أنَّ هذه الحروف جرت مجرى الألف بعد الواو في لغة العرب.

(**الباب السابع والعشرون ص ٢٩٤ــ ٣١٧**) في هذا الباب يعرض ابن جناح لما يقال بلفظ والمراد غيره، ويذكر سببه من أجل اجتماع اللفظتين في الجنس أو النوع أو الكيفية أو في غير ذلك من الأمور، ويستشهد على ذلك أيضاً بقول العرب: " **وتقول العرب في مثل هذا دار الحرب** ". وفي موضع آخر من هذا الباب، وعندما يذكر ما ورد في الفقرة الثالثة عشرة من الإصحاح الرابع من سفر الملوك الثاني: בְּתוֹךְ עַמִּי אָנֹכִי יֹשָׁבֶת = في وسط شعبي أنا سكنت، نراه يستشهد بكلام العرب فيقول:" *وهذا شبيه بما قاله العرب:" وكان ذلك على رجل فلان أي في زمانه*". كما يستشهد بكلام العرب أيضاً عند كلامه على ما حمل لفظه على لفظ المجاور له لا على حقيقة معناه،

[1] ـــ يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، **اللُّمع**، ص ٢٩٠.

وعند الكلام على الاستعارة والمجاز كما تقول العـــرب: " **كبـــد الســـماء** ".وفي العبريـــة **עַד לֵב הַשָּׁמַיִם** = كبد السماء.

(**الباب الثامن والعشرون ص٣١٨ ــ ٣١٩**) هذا الباب يخصصه ابن جناح لما قيـــل بلفظـــه والمراد به غيره، مثل ما قيل بلغة المفرد والمراد به الجمع. ومما يجانس هذا ما يكون واحده وجمعه بلفـــظ واحد، مثل: **אָדָם** =إنسان،فإنَّه يكون للمفرد، ويكون للجمـــع، وكـــذلك الأسماء،مثـــل: **עָפָר**= تراب، **זָהָב** = ذهب،**דָג**= سمك،...إلخ

(**الباب التاسع والعشرون ص ٣٢٠ــ ٣٣٥**) ويذكر جملة من ألفاظ شاذة خارجة عـــن القياس للاستعانة بها على علم النحو.منها مثلاً تكثير المصادر، ويذكر أنَّه لا معنى لتكثيرها لأنَّها أسمـــاء موضوعة للكثير والقليل من أجناسها،إلاَّ أنَّ العبرانيين ربما كثَّروا بعض المصادر، وإنْ كان ذلك غـــير مطَّرد، وربما فعلوا ذلك لاختلاف أحوال تلك المصادر **نحو ما تجيز العرب في لسانها**، ومن هذا ما ورد في سفر حزقيال، الإصحاح السادس، الفقرة الثامنة حين يقول: **בְּהִזָּרוֹתֵיכֶם בָּאֲרָצוֹת** = عند تَذَرِّيكُم في الأراضي.

أما (**الباب الثلاثون ص ٣٣٦ ــ ٣٣٧**) فيتحدَّث فيه ابن جناح عن الشذوذ الذي يســـتعمل على غير القياس في كلامهم.

وفي(**الباب الحادي والثلاثون ص ٣٣٨ ــ ٣٤١**) يتحدَّث ابن جناح عن القلب، فيقـــول إنَّ القلب في كلامهم يكون على ضربين: أحدهما في اللفظ ٢ ــ والآخر في المعنى.

وفي(**الباب الثاني والثلاثين ص ٣٤٢ــ ٣٤٥**) يتحدَّث عن التقديم والتأخير.

وفي **الباب الثالث والثلاثين**(ص ٣٤٦ -٣٥٢) نجد ابن جناح يتحدَّث عمَّا حمل من الكلام على الأقصى لا على الأدنى، مثل: **עַמִּים תַּחְתֶּיךָ** بمعنى: فدتك الشعوب. وهنا نجد ابن جناح يستشهد بقول العرب الذين يكثر في كلامهم مثل هذه التعبيرات، كما في قولهم: *مهلاً فداً لك الأقوام كلهم*.

وفي **الباب الرابع والثلاثين(ص ٣٥٣ ــ ٣٥٧)** يخصِّص ابن جناح هذا الفصل للحديث عـــن أدوات الاستفهام، وحروفه ومعانيه واختصاص كل منها. ومن يعرف اللغة العبرية لا يجد أية صعوبة في معرفة التقارب الكبير ــ الذي يصل في كثير من الأحيان حد التطابق ــ بين أدوات الاستفهام في كلتا اللغتين: العربية والعبرية.حتى إنَّ ابن جناح لا يفوته أنْ يشير إلى كلام العرب عند حديثه عن أســـلوب

الاستفهام باستخدام אַף الذي يدخلون عليها هاء التعريف(ה) لتصبح: הַאַף =أحقاً فيقول: " *وهو كقول العرب أهل كان كذا وكذا فيجمعون بين حرفين للاستفهام وهما الألف وهل*"[1].

و(**الباب الخامس والثلاثون ص ٣٥٨**) هو امتداد للباب الذي سبقه،إذ يتحدَّث فيه ابن جناح عن أحكام هاء الاستفهام والحركات التي تحرَّك بها إذا كان ما بعدها حرف حلقي.

أما (**الباب السادس والثلاثون ص ٣٥٩ــ ٣٦٢**) فقد خصصه ابن جناح للحديث عن المعرفة والنكرة.

وفي (**الباب السابع والثلاثون ص ٣٦٣ ــ ٣٦٩**) يتحدَّث بن جناح عن التذكير والتأنيث، فيقول التذكير هو الأصل في الباب **وأنَّ** التأنيث فرع داخل عليه. ويستشهد ببعض الكلمات العبرية التي تقع على المذكر والمؤنث، مثل كلمة: דָּבָר= شيء، *ويذكر أنَّ الشيء عند العرب مذكر، وهم يوقعونه على مذكر ومؤنث ويستشهدون به على مثل استشهادنا نحن.*

أمَّا في الباب (**الثامن والثلاثين ص ٣٧٠ ــ ٣٧٢**) و(**التاسع والثلاثين ص ٣٧٣**) فيتحدَّث ابن جناح عمَّا حمل المؤنث فيه محمل المذكر، وما حمل فيه المذكر محمل المؤنث، ويستشهد بأمثلة كثيرة من اللغة العبرية، ويؤيد كلامه بقوله:"*وهذا مما تستعمل العرب مثله في كثير من المواضع*".

وفي (**الباب الأربعين ص ٣٧٤**) يتحدَّث ابن جناح عن الألفاظ التي تستخدم للمؤنث والمذكر على حد سواء، مثل: **גָּמָל**= جمل، **דָּג** = سمك،....إلخ.

وفي (**الباب الحادي والأربعين ص ٣٧٤ ــ ٣٧٥**) يستشهد ابن جناح بما ورد في العهد القديم من أمثلة على ما أنثوه تأنيث القصة أو الحال أو الكلمة أو الجماعة،...

وفي (**الباب الثاني والأربعين ص ٣٧٥**) يتحدَّث عن أنَّ الهاء في ضمير المؤنث الغائب المفعول به، أو المضاف إليه ظاهرة أبداً.

في الأبواب: الثالث والأربعين(ص٣٧٦ ــ ٣٨٤)، و الربع والأربعين(ص: ٣٨٤ــــ ٣٨٥) والخامس والأربعين (ص: ٣٨٦) من كتاب اللمع، نجد أنَّ ابن جناح يتحدَّث عن العدد في اللغة العبرية.والدارس لقواعد العدد في اللغة العبرية يجد أنَّها تتشابه مع قواعد العدد في اللغة العربية لدرجة تصل حد التماثل.كما نجد أنَّ ابن جناح في حديثه عن العدد يتأثر بتعليلات المبرِّد. فقد وافقه على أنَّ الأعداد المؤنثة دون العاشرة التي تدخل على المعدود المذكر لا تدل على مؤنث، وإنَّما دخلت فيها الهاء للمبالغة.(اللمع ٣٨٠، والمقتضب ٢/١٥٥).

---

[1] ــ يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، **اللُّمع**، ص ٣٥٥.

أمَّا سيبويه فإنَّه يقول بكل بساطة إنَّ الأعداد من ثلاثة إلى عشرة التي تتصل بمعدود مذكر هي أعداد مؤنثة تحتوي على تاء التأنيث، بينما تحذف هذه التاء لدخولها على معدود مؤنث.

وقد لجأ كل من المبرِّد وابن جناح إلى تعليل سقوط التاء من الأعداد الداخلة على معدود مؤنث بقولهم إنَّ هذه الأعداد تحدث بدون تاء مع ملاحظة أنَّها أعداد مؤنثة، وهي تشبه كلمات مثل: عقرب وشمس (وقد استبدل بهما ابن جناح كلمتي: أرض وشمس) اللتان تحملان في داخلهما دليلاً على تأنيثهما.

أمَّا حركة العين بالكسرة في العدد " عِشرين" بعد أنْ كانت فتحة في العدد " عَشرة " فيعللان لها بأنَّ صعوبة اشتقاق لفظ العقد من العدد اثنين كما حدث مع الثلاثين والأربعين واضطرارهم إلى تثنية العدد عشرة، أدى بهم إلى تغيير حركة العين " ليكون ذلك دليلاً على مجيئه على غير وجهة ". (اللمع ٣٨٠، والمقتضب٢/١٦٣ــ ١٦٤).

و لم يختلف كل منهما أيضاً في تعليل أنَّ العدد "مئة " يشكِّل كلمة مستقلة غير مشتقة من عدد ما من العقود، وخاصة عشرة التي اشتق منها العدد "عشرون" من قبل.فقد قال المبرِّد في هذا الصدد: "*إذا صرت إلى العقد الذي بعدها كان له اسم خارج من هذه الأسماء لأنَّ محلَّه محل الثلاثين مما قبلها والأربعين مما قبلها ونحو ذلك و لم يشتق له من العشرة اسم لئلا يلتبس بالعشرين*".(المقتضب ٢/ ١٦٥)

ويقول ابن جناح: "*فإذا صرت إلى العقد الذي بعدها كان له اسم خارج من هذه الأسماء إذ محلَّه محل الثلاثين مما قبلها والأربعين مما قبلها ونحو ذلك، فقل مائة و لم يشتق له اسم من عشرة لئلا يلتبس بالعشرين*" (اللمع ٣٨٠).

الخاتمة ونتائج البحث:

وبعد هذا العرض لأبواب كتاب " اللُّمَع " لابن جناح، يمكن القول: إنَّ هذا الكتاب يُعَدُّ من أهم المصادر للدراسات اللغوية المقارنة، والنحو المقارن بين اللغتين العربية والعبرية. فمن خلال تتبعنا أبواب هذا الكتاب بالدراسة، وجدنا:

١ــ اهتمَّ ابن جناح بالمقارنة بين العربية والعبرية اهتماماً كبيراً، فهو يذكر القاعدة من قواعد اللغة العبرية، ويستشهد عليها بما ورد في الكتاب المقدَّس، ثمَّ يؤيد استشهاده هذا بما ورد من كلام العرب مشابهاً لما ذكره ومؤيداً القاعدة التي ذكرها.

٢ــ تأثُّر ابن جناح بطريقة نحاة العرب في التأليف، فقد اتبع نظامهم في جمع المادة العلمية الغزيرة. وقد امتاز أسلوبه - كما يظهر من مقدمة كتابه الآنف الذكر - بثروة كبيرة من الاصطلاحات اللغوية المعروفة عند العرب.

٣ــ كان لمعرفته الواسعة باللغة العربية، التي كان يتقنها ويجيدها، انعكاسٌ بيِّن على مؤلفاته بشكل عام، وعلى كتاب"اللمع" بشكل خاص؛ إذ يلاحظ من قراءة هذا الكتاب تأثره بسيبويه والمبرِّد، وغيرهما من النحاة العرب.

٤ــ إنَّ علماء اليهود ومفكريهم في الأندلس لم يكونوا أولي فكرٍ مبدعٍ وخلاَّق كما يدعي اليهود، بل كانوا مقلِّدين لعلماء المسلمين ومفكريهم، ومتأثرين بفكرهم إلى حد كبير.

قائمة المصادر والمراجع

أ ــ المراجع العربية والمعرَّبة

ــ القرآن الكريم

١. الكتاب المقدَّس (العهد القديم والجديد)، القاهرة: دار الكتاب المقدَّس، دار حلمي للطباعة، ١٩٧٠م.

٢. إدريس، محمد جلال، **الوجيز في قواعد اللغة العبرية**، القاهرة: دار الثقافة العربية، ٢٠٠٠م.

٣. أنيس، إبراهيم، **في اللهجات العربية**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٣م.

٤. ابن جناح القرطبي، أبو الوليد مروان، **كتاب اللمع**. تحقيق: ي. ديرنبورغ، باريس،١٨٦٦م.

٥. ابن جني، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، القاهرة، ١٩٥٢ ــ ١٩٥٦م.

٦. ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق: حسن هنداوي،الطبعة الأولى، دمشق: دار القلم، ١٤٠٥هـ.

٧. ابن حزم الأندلسي، **رسالة أبي محمد بن حزم في فضائل الأندلس**،وقدَّم لها ونشرها مع رسائل أخرى: صلاح الدين المنجد، تحت عنوان: فضائل الأندلس وأهلها، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى، ١٣٨٧هـ.

٨. بالنثيا، آنخل جنتالث، **تاريخ الفكر الأندلسي**، ترجمه عن الأسبانية: حسين مؤنث، القاهرة: مكتبة النهضة، ط١، ١٩٥٥م.

٩. البكري، أبو عبيد الله بن عبد العزيز، **المسالك والممالك**، (الجزء الخاص بالأندلس وأوروبا)، تحقيق: عبد الرحمن الحجي، بيروت: دار الإرشاد، ط١، ١٩٦٨م.

١٠. جلال، ألفت محمد، **الأدب العبري القديم والوسيط**، القاهرة: مطبعة عين شمس، ١٩٧٨م.

١١. حسن العاني، سليمان، **التشكيل الصوتي في العربية** ــ فونولوجيا العربية، ترجمة: ياسر الملاح، الطبعة الأولى، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٣م.

١٢. الحميري، محمد بن عبد المنعم، **الروض المعطار في خبر الأقطار**، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الثانية، القاهرة: مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨٠م.

١٣. راشد، سيد فرج، **اللغة العبرية(قواعد ونصوص)**، الرياض: دار المريخ، ١٩٩٣م.

١٤. سيبويه، **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، القاهرة: نشر مكتبة الخانجي، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨ م.

١٥. الصواف، محمد توفيق، **اللغة العبرية**، منشورات جامعة دمشق ــ كلية الآداب، ٢٠٠٤ــ ٢٠٠٥م.

١٦. ضباعي، م. ضباعي، **قاموس الأفعال العبرية**، بيروت، ١٩٧٥م.

١٧. ضيف، شوقي، **المدارس النحوية**، القاهرة، ١٩٦٨م.

١٨. ظاظا، حسن، **الفكر الديني اليهودي**، دمشق: دار القلم،ط٢، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

١٩. عبد التواب، رمضان،**قواعد ونصوص ومقارنات باللغات السامية**، القاهرة: مكتبة رأفت سعيد، ١٩٧٧م.

٢٠. عبد الجليل، عمر صابر، **المعجم التأصيلي للفعل الناقص في اللغات السامية**، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية،العدد(١٠)، ٢٠٠٣م.

٢١. عبد المجيد، محمد بحر، **اليهود في الأندلس**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،دار الكتاب العربي،١٩٧٠م.

٢٢. عون، حسن، **تطور الدرس النحوي**، القاهرة، ١٩٧٠.

٢٣. عليان، سيد سليمان، **في النحو المقارن بين العربية والعبرية**، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٢م.

٢٤. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **العين**، تحقيق: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، العراق، ١٩٨٠م.

٢٥. قوجمان، قاموس **عبري ــ عربي**، بيروت: دار الجيل، عمان:مكتبة المحتسب، ١٩٧٠م.

٢٦. ابن القوطية، **الأفعال**، تحقيق: جويدي، ليدن، ١٨٩٤م.

٢٧. كمال، ربحي، **المعجم الحديث عبري/ عربي**، الطبعة الأولى،بيروت،١٩٧٥م.

٢٨. كمال، ربحي، **دروس اللغة العبرية**،منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب، الطبعة السابعة ٢٠٠٧م.

٢٩. الكواتي، مسعود، **اليهود في المغرب الإسلامي من الفتح إلى سقوط دولة الموحدين**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، معهد التاريخ، (د.ت).

٣٠. المبرِّد، **المقتضب**، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م.

٣١. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

٣٢. موسكاتي، سبتينو، **مدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن**، ترجمة: مهدي المخزومي و عبد الجبار المطلبي، بيروت، ١٩٩٣م.

٣٣. ناظم، سلوى، **المعاجم العبرية ــ دراسة مقارنة**، القاهرة: منشورات كلية دار العلوم، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

٣٤. هنداوي، إبراهيم موسى، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣م.

٣٥. ولفنسون، إسرائيل، **تاريخ اللغات السامية**، الطبعة الأولى، بيروت: دار القلم ١٩٨٠م.

ب ــ الدوريات

١. راشد، سيد فرج، «دور الحضارة الإسلامية في تكوين الأدب العبري في الأندلس»، **مجلة المنهل** (م: ٤٥ ذو العقدة / ذو لحجة، ١٣٠٤هــ ــ١٩٨٣م).

٢. ظاظا، حسن،« اليهود في أسبانيا الإسلامية»، **مجلة الفيصل**، العدد ٢٦،(جمادي الآخرة، ١٤١٠هــــ، نوفمبر ــ ديسمبر،١٩٩٤م).

٣. ناظم، سلوى،« أثر المبرِّد في النحو العبري»، **مجلة دراسات عربية وإسلامية**، الجزء الرابــع، ســبتمبر، ١٩٨٥م.

ج ــ باللغة العبرية

1. – אֶבֶן -שׁוֹשָׁן אַבְרָהָם. ١٩٦٨، יְרוּשָׁלַיִם، الأجزاء (٤،٣،٢،١)، *(מִלּוֹן חָדָשׁ)*،

2. – בן יהודה – אליעזר:*מלון הלשון העברית הישנה והחדשה*. כ،ך – ניו יורק. טומס יוסלוף-לונדון.

3. –*האנציקלופדיה העברית*، כללית יהודית וארצישראלית- חברה להוצאת אנציקלופדיות בע،מ ירושלים תשל"ג ת"א.

4. –*תורה נביאים וכתובים מפורשים*: שלמה זלמן אריאל. הוצאת עדי. תל - אביב תשכ"ה.

د ــ باللغة الإنكليزية:

1. -BROWEN, DRIVERS, BRIGGS: *Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, Oxford, 1962.
2. -*ENCYCLOPAEDIA Judaica*, Jerusalem, 1971.
   - GESENIUS (W.), *Hebrew Grammatik,* Leipzig, 1918.
3. - GRAY (L.), Introduction *to Semitic Comparative Linguistics*, Columbia University, 1934.
4. -SEMON DUBNOV, *History of Jews from roman empire to the early medieval period*, New York, v

اتجاهات الغزل عند أبي دهبل الجُمحي

الدكتور عبد علي فيض الله زاده[١]

الدكتور أبوالفضل رضائي[٢]

الملخص:

تتناول هذه المقالة «أنواع الغزل عند أبي دهبل الجمحي»، أحد شعراء العصر الأموي، الذي عرف بأخلاقه الحسنة، والتزامه الكامل بمبادئ الإسلام، وقد كان عفيفا جميلا، عرَّض نفسه للجوع والعطش والموت، فقد أشرف على الموت، - كما ذكر صاحب الأغاني – و لم تحدثه نفسه أن يرتكب ما حرم الله، وجميع الروايات التي وردت عنه تصفه بأنه من شعراء آل البيت (ع) المتقين الورعين، فقد كان الإسلام متبلورا في شخصيته وسلوكه وحياته وعلاقاته مع أبناء مجتمعه.

وتغزّل أبي دهبل بعاتكة بنت معاوية، قد احتل الجزء الأكبر من الترجمة التي خصصها له صاحب الأغاني. ونستخلص مما رواه صاحب الأغاني، أن تغزل أبي دهبل بعاتكة، كان يعكس حقيقةً أساسية، هي كراهية أبي دهبل للأمويين وإصراره على مناوئتهم وخصومتهم، فغزله بعاتكة إذن قريب من ذلك النوع من الغزل الذي يطلقون عليه اسم «الغزل الكيدي».

وبعد التعرف على النماذج الشعرية عند أبي دهبل، قمنا بعرض نماذج شعرية تعكس اتجاهات شعر أبي دهبل، وقد وجدنا صعوبة في إدراج هذا الشاعر الكبير، أحد شعراء قريش الخمسة المشهورين، تحت أي اتجاه منها، وإلا سيكون ذلك ترجيحا فقط وليس على سبيل القطع.

كلمات مفتاحية: أبو دهبل الجمحي، عاتكة بنت معاوية، اتجاهات الغزل، العصر الأموي.

المقدمة:

أبو دهبل الجمحي شاعرٌ من شعراء العصر الأموي، الذين لم يحظوا باهتمامٍ يذكرُ في الدراسات المعاصرة، التي تناولت بالنقد شعراء الأمويين. وقد حدا بنا إلى اختيار الغزل عند هذا الشاعر بالذات اعتبارات عدّة أهمها: تسليط الضوء على بعض جوانب الشعر الأموي، حيث إنَّ معظم الدراسات

---

[١] - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران.

[٢] - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران. a_rezayi@sbu.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٧/٠٣هـ.ش= ٢٠١٢/٠٩/٢٤م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٦/١٠ هـ.ش= ٢٠١٣/٠٩/٠٢م

والبحوث تدور – إذا تناولت شاعرا أمويا – حول الأسماء المعروفة المشهورة التي قُتلت بحثا ودراسة وتمحيصا، مثل الفرزدق وجرير والأخطل وغيرهم من مشاهير العصر.

وقد اعتمدنا في كتابة هذه المقالة على مصادر عديدة ومتنوعة على رأسها ديوان أبي دهبل نفسه، ودواوين الشعراء المعاصرين له والسابقين عليه واللاحقين له، واعتمدنا كذلك على جملة وافرة من كتب الأدب والأخبار والتراجموعلىرأسها الأغانيللإصفهانيوماجرىمجراهامثل الكامل للمبرد وغيره.

ولقد كانت لكتابة المقالة صعوبات ومشاكل، فأول ما يطالعنا من تلك الصعوبات قلة المصادر والمراجع المختصة بأبي دهبل، الشاعر الذي صمتت عنه معظم الدراسات الحديثة، وإن ما كتب عنه قديما وحديثا يدور غالبا في نطاق الترجمة التي أوردها له صاحب الأغاني.

ومن الدراسات الحديثة التي سبقتنا في هذا المجال، مقالة كتبها الدكتور سيد فضل الله ميرقادري باللغة الفارسية ونشرت في مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية بجامعة شيراز بعنوان «أبو دهبل الجمحي وغزلهاى كيدى» وركز على جانب واحد من غزل الجمحي وهو الغزل الكيدي السياسي مؤكدا على تقديم الشاعر كشاعر مبدئي ملتزم و لم يدرس المؤلف الكريم اتجاهات الغزل وجوانبه الأدبية عند الجمحي بشكل عام كما فعلنا في هذا البحث.

وإن كان الباحثون العرب لم ينتبهوا في الغالب إلى أبي دهبل، وإلى أهميته الشعرية، فإن المستشرقين لم يكونوا كذلك، بل هم على العكس من ذلك، عرفوا لأبي دهبل مكانته، وحظي شعره لديهم بالدرس والتحقيق والتمحيص، ويكفي أن ديوان أبي دهبل نُشر أول ما نُشر على يد أحد المستشرقين وهوكرنكو كما قام كراتشكوفسكي بدراسة عنه وذكره بروكلمان[١] من بين ما ذكر من شعراء الدولة الأموية، وعدّه ضمن الشعراء الخمسة المشهورين معتمدا على ما ورد في الأغاني.

ومن المستشرقين الذين عرّفوا بمكانة أبي دهبل وقدّروا قيمته كشاعر، المستشرق كارلونالينو، الذي يرجح أن أبا دهبل هو رائد الإتجاه الجديد في الغزل، ويعتبر غزل أبي دهبل، في عمرة، من الشعر الرقيق الظريف البعيد عن أسلوب نسيب أهل البادية[٢].

الغزل في العصر الأموي

لاشك أنَّ فنَّ الغزل قد ازدهرَ في العصر الأموي ازدهارا واضحاً وتنوعت فنونه تنوعا ملحوظا بالقياس إلى ما كان عليه الأمر في العصور السابقة.

---

١. بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ج١، ص١٩٨.

٢. نالينوكارلو، **تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية** ، صص١٢٢-١٢١.

فنحن نجد أنَّ فحول شعراء الجاهلية لم يفردوا للنسيب والغزل أشعارا خاصة، وإنَّما أدرجوهما ضمن قصائدهم و لم يطيلوهما[١]. وقد كانت أوجهُ الجمال في المحبوبة في نظر الشعر الجاهلي، كامنة في جسمها المادِّي وما يصدر عنه من حركات وتعابير، ثـــم في طبائعها وأخلاقها، ولهذا عنِي الشاعر الجاهلي بتصوير قوامها وأجزاء جسمها على الصورة وبالمقدار الذي يتذوقُه الجاهلي وفقا لطبيعة حياته وتقاليده[٢].

ولكنَّ هذه التقاليدَ وهذه الحياةَ لم تدم بعد أن انتشر الإسلام في ربوع الجزيرة العربيةِ، ثم الأقطار المجاورة خارجَ الجزيرةِ وكانَ لابدَّ أن يتحوّل المجتمعُ الجاهلي بفعل هذه الظروف الجديدة التي أحدثتْ تغييراتٍ وتحولاتٍ أساسية في النواحي الاجتماعية والاقتصادية والفكرية لدى العرب. وقد أدّى كل ذلك إلى أن تتغير نظرة الشاعر إلى المرأة وبذلك يتغير مفهومُهُ للغزل والنَّسيب، وإنْ كانَ هذا التغييرُ لا يمكن أن نَلمَسَهُ بوضوح في عصر النُّبوة والخلفاء الراشدين، لكنه يبدو واضحاً جلياً في بداية عصر الأمويين. وبطبيعة الحال لم يكن التغيرُ جذريا، أي لم يكن محوًا للقديم بالكامل وهجرًا للتقاليد الموروثة كلياً، بقدر ما كان تطويرا لها وإضافة إليها.

ويفصِّلُ كراتشكوفسكي هذه التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي أدت إلى التطور الأدبي عامة وإلى تطور فن الغزل خاصةً، فيقول: «فَمِنْ خلفِ العربي البدوي الفاتح، أخذَ يظهرُ على المسرح عربيٌّ جديدٌ، هوالعربي الحضري التاجر، وفي هذه البيئة الجديدة أخذتْ تظهرُ إلى جانب القصيدة التقليدية، أشعارٌ في الغزل مستقلةٌ قائمةٌ بذاها وليست جزءً من مقدمة هذا الشعر الجديد، تختصُّ بالإحاسيس الغراميةِ، بكلِّ بساطةٍ، وموضوعها الخالد وبكلِّ أنواع التعبيرِ عنها، من فراق ولقاء، وألم وفرح، وتراسل وأرق. وتعود جذورُ هذا الشعر إلى فترة متقدمةٍ، ربّما إلى نفس مقدمة القصيدة»[٣].

وبالإضافة إلى ما تقدَّم من ظروفٍ إسلاميةٍ جديدةٍ أثَّرتْ على نشأة فن الغزل وتطوره، فإنَّهُ يمكنُ الإشارةُ إلى تأثير المصدر الفارسي على تطور هذا الفن، يقول كراتشكوفسكي في هذا الصدد: «ويبدوأنَّ بعض المصادر تقودنا هنا، جغرافيا، إلى جنوبي الجزيرة العربية، حيث أمكن للتأثير الفارسي أن يظهر ردحا من الزمن قبلَ الإسلام»[٤]، ولا ينبغي أن نتوقع أنّ هذا التأثير الفارسي قد تراجع أو

---

١. **نفس المصدر**، ص١٣٥.

٢. علي الهاشمي، **المرأة في الشعر الجاهلي**، ص ٩١.

٣. كراتشكوفسكي أغناطيوس؛ **دراسات في تاريخ الأدب العربي «منتخبات»**، ص ١٦-١٧.

٤. **المصدر السابق**، ١٧.

انحسر بعد الفتح الإسلامي لبلاد فارس، فالفتحُ العسكري لايعني دائما نوعاً من الغلبة والسيطرة الفكرية والأدبية للغالب على المغلوب، ويستشهد الدكتور طه حسين بما حدث بين الرومان المنتصرين واليونان المهزومين من تأثير أدبي ثقافي جاء من المغلوب إلى الغالب، ويرى أن ما حدث بين العرب والفرس هو نفس الشيء[١].

أنواع الغزل لدى النقّاد

وقد ازدهر الغزل في بداية العصر الأموي كما يقرر الدارسون لذلك العصر الذين يكاد يستقرُّ رأيهم على نوعين بارزين من الغزل؛ الحسي والعفيف، وثمّة نوعان آخران قام حولهما الاختلافُ وهما الغزلُ التقليدي ونوع آخرُ اتّفقوا على جوهره، واختلفوا في تسميتِهِ ونشأتِهِ، فالدكتور طه حسين يسميه بالغزل الهجائي والدكتور الحوفي بالكيدي، وشكري فيصل بالسياسي، ويبدو أنّها كلّها مسمّياتٌ لمسمّى واحد[٢].

وتقريبا لوجهات النظر فإنّنا سنكتفي بثلاثةِ أنواعٍ من الغزل أكدها الباحثون وإنْ اختلفوا في أسمائها، فالدكتور طه حسين مثلا يجعلها:

١- غزلَ العذريين الناشئ عن الحب العفيف كجميل بن معمر، وقيس بن ذريح، ومجنون ليلى، قيس بن الملوح.

٢- غزل الإِباحيين أو (المحققين)، الذين كانوا يتغنون به وبلذاته العملية كما يفهمُها الناسُ جميعاً وزعيم هؤلاء عمر بن أبي ربيعه.

٣- الغزل التقليدي، الذي ليس هو، في حقيقة الأمر، إلاّ استمرارا للغزل القديم المألوف أيام الجاهليين، وهوالغزل الذي لا يقصد لذاته، وإنّما يتخذُ وسيلة إلى غيرِهِ من فنونِ الشعرِ، وهو الغزل الذي يوجد في شعر جرير والفرزدق والراعي وغيلان وذي الرمة وغيرهم من شعراء العصر[٣].

وهناك باحثون يقترحون أسماء أخرى، فيطلقون على النوع الأول عند الدكتور طه حسين اسم الاتجاه العذري، وعلى النوع الثاني اسم الاتجاه الحسّي، وعلى النوع الثالث اسم الاتجاه التقليدي[٤].

وسننظر الآن إلىشعر أبي دهبل علىضوء هذهالأقسامالثلاثةمنالغزل، لنرى إلى أي قسم ينتمي شعرُهُ.

---

١. طه حسين؛ **حديث الأربعاء**، ص ١٧٨.

٢. بكار يوسف حسين؛ **اتّجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري**، ص ٢١.

٣. طه حسين، **حديث الأربعاء**، ص١٨٧.

٤. بكار يوسف حسين؛ **اتّجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري**، ص٢١- ٢٥.

وبدايةً نلمّحُ إلىأنّ هذهالأقسامَ الثلاثة، والتي تتمثّلُ في شعر أبي دهبل تتفاوت في ما بينها، ومن هنا نجد صعوبة في إدراجهتحتأي قسم منها، وإلا سيكون ذلك على سبيل الترجيح فقط لا القطع، وسيأتي بيانُ ذلكفي الصفحاتِ التّالية، بعد تعرّفِ النماذج الشعرية التي تمثلُ هذه الأنماطِ الثلاثة عند أبي دهبل.

اتجاهات الغزل في شعر أبي دهبل

ما كان أبو دهبل بدعاً من الشعراء في غزله، بل كان مواكباً لعصره متأثّراً بالأساليب الأدبية التي كانت شائعة في عصره، حيث لم تخرج اتجاهات الغزل عنده عن الأنواع الثلاثة التي كانت معروفة في العصر الأموي، وهي: الاتجاه التقليدي، والاتجاه الحسي، والاتجاه العذري. ويجدر التنبيه إلى أنّ أبا دهبل لم يكن ميله متساوياً لتلك الاتجاهات، إذ كان يغلب على شعره اتجاه معيّن، كما أنّه قد لا تنطبق كافة مميزات تلك الاتجاهات على غزله.

أولا: الاتجاه التقليدي:

يرتبط الغزل التقليدي بمقدمات القصائد، وترتبط مضامينه بالوقوف على الأطلال وديارِ الأحبة، ووصفها والدعاء لها وتحيةِ أهلِها ومخاطبتِهم والإكثارِ من ترديدِ الأسماءِ المعروفة للنساءِ والأمكنةِ، وكذلك ذكرُ العُذّالِ والوشاةِ والرُّقباءِ، والشكوى من نقضِ العهودِ وإخلافِ المواعيدِ، والتألمِ من المماطلةِ والتسويفِ، والحنين إلى أيامِ الشبابِ[1]، وإلى غير ذلك من المضامين والموضوعات.

وقد تحقّقَ ذلك في بعض شعر أبي دهبل، حيث نجده يقف على الأطلال والرسوم التي عَفَتْ ومحتها الرياح والأمطار، فيقول:

أَعَرَفْتَ رسْمًا بالنَّجيرِ عفا لزينبَ أو لسارَهْ[2]

وهو يدعو لهذه الديار والأطلال بالسقيا، لما تحمله في قلب الشاعرِ مِنْ ذكرى طيبة لساكنيها، الذين كانتْ بينهم حبيبتُهُ، قبلَ أنْ تخلوالدِّيارُ من ذوِيهَا ويصبحُ بلقعًا مهجورًا. ونجد هذا الدعاء يتكرر في مواضع عدة، إذ يقول أبو دهبل:

سقى اللّهُ جازانًا فَمَنْ حلَّ ولْيَهُ فَكلَّ مسيلٍ من سهامِ وسرددِ

ومحصولة الدَّارِ التي خَيمت بِهَا سَقاها فَأَرْوَى كلَّ رَبْعٍ وفَدْفَدِ[3]

---

١. **الديوان**، ص ٢٥.

٢. **المصدر نفسه**،٤٩/٥. والنجير: اسم مكان في الحجاز.

٣. **المصدر نفسه**، ص١١٤- ١١٥. وجازان: موضع في طريق حاج صنعاء. الولي: القرب، يقال: داره ولي داري، أي قربها. وسردد: هي ولاية

قصبتها المهجم من أرض زبيد. الفدفد: الفلاة، وقيل: الأرض الغليظة ذات الحصى، أوالمكان المرتفع.

ويقول في موضع آخر:

سقى مِنى ثـُـمَّ رَوَّاهُ وساكنَــهُ ... ومَنْ ثوى فيهِ واهِي الودْقِ مُنْبَعِقِ[١]

وهو لايدعو للديار بالسقيا والمطرِ فحسبُ، وإنّما يدعو صاحبه أن يدعو معه، لكي يستجيب الله الدعاء، فيحيي الله هذه الديار، ديار الحبيبة، إجلالا لقدرها عنده ومترلتها في قلبه، فيقول:

صَاحِ حيـا الإله حَيـاً وَدُورًا ... عِنْدَ أَصْلِ القناةِ مِنْ جيرُونِ

عَنْ يساري إذا دخلتُ من البابِ ... وإنْ كنتُ خارِجًا عنَ يميني[٢]

وكذلك فإنَّ من مظاهر الاتّجاه التَّقليدي في غزل أبي دهبل، ترديدُ أسماءِ النّساءِ وأسماءِ الأمكنةِ، فنحنُ نعرفُ أنَّ هناك قصة حبٍّ رئيسة في حياة أبي دهبل بطلتُها عمرةُ الجُمحية[٣]، وأنَّ هناك قصة َحبٍّ أخرى بطلتُها عاتكةُ بنتُ معاوية[٤]، ولكنَّنا نجدُ غيرَ هذين الاسمينِ، أسماءَ أخرى معروفة وكثيرة الورودِ لدى الشعراء في مقدّماتم الغزلية، وخاصةً لدى الشعراءِ الجاهليين ومَنْ قلَّدَهم بعدَ ذلك. فهناك أسماءُ زينبَ وسارةَ[٥]، والأرجحُ أنَّ مثلَ هذه الأسماءِ ليس لها واقع أو ليس لها ما يقابلُها في حياةِ أبي دهبل، فما هي إلا مجرَّدُ أسماء معروفةٍ درَجَ الشعراءُ على إيرادِها في نسيبهم ومقدِّماتِهم الغزليةِ، وكانَ أبو دهبل جاريا على ذلك العُرفِ.

ومن مظاهر الاتجاهِ التَّقليدي في الغزل عِنْدَ أبي دهبل، إضافة إلى ما سبقَ، ذكرُه للوشاةِ والعذّال والرُّقباء، وهو موضوعٌ من موضوعاتِ الغزلِ التَّقليديةِ التي امتدتْ في الشعر الأموي وأسهبَ فيها الشعراءُ الغزليونَ. يقولُ أبو دهبل ذاكرًا سعي الوشاة بينَه وبينَ محبوبتهِ بالسوء:

فليت كوانينـاً مـن أهلـي وأهلِهـا ... بأَجْمعِهِمْ فـي لـُجَّـةِ البَحْرِ لَجَّجُوا

هُـمُ منعُونـَا مـا نُحبُّ وأوْقـدُوا ... عَلينَا وشَبـُّوا نـارَ صَرْمٍ تـأجَّـجُ

ولَوتركـُونَا لأهدَى اللهُ سَعْيـهـُمْ ... و لم يلـْحِمُوا قَولاً من الشَّرِّ يُنْسَـجُ

لأوشَـكَ صَرْفُ الدَّهْرِ يفرقُ بَيْنَنَـا ... وهَلْ يستقِيمُ الدَّهْرُ والدَّهْرُ أَعْـوَجُ[٦]

---

١. **المصدر نفسه**، ص ٦٣. ومِنى: جبل معروف بمكة. ثوى: أقام.

٢. **المصدر نفسه**، ص ٦٨-٦٧. وجيرون: باب من أبواب دمشق، وقيل: هي دمشق نفسها، بقول الشاعر الكلبي المتوفى سنة ٦٧ هـ والذي كان كثير التردد على دمشق: لله جيراني بجيرون ولي بلحاظِهم، وهم ظبي وظباءُ.

٣. **المصدر نفسه**، ص١١١-١٠٩.

٤. **الأغاني**، ساسي، ج٦، ص١٥١-١٥٠.

٥. انظر مطلع قصيدة ٥/ ٤٩، وانظر أيضا قصيدة ٢٨/ ٧٥، وانظر مقطوعة ٥٥/ ١٠٦.

٦. **المصدر نفسه**، ٥٤/٩ — ٥٥. والكوانين: الثقلاء من الناس، وقيل الكانون: الذي يجلس حتى ينقصى الأخبار

وهويذكر ما أوقعوه فيه من كربٍ وهمٍّ، ويتمنّى أنْ تزولَ عنه هذه الكربُ والهمومُ لكي يكبتَ أولئك الواشون ويبوؤا بالخيبة:

عسى كرْبَةٌ أمسيتِ فيها مُقيمةً يكونُ لــنا مِنْها نجــاةٌ ومَخرَجُ
فيكبــتُ أعــداءٌ ويجْذَلُ آلِفٌ له كبِدٌ مِنْ لَوْعةِ الحُزْنِ تَنْضَجُ[١]

وفي موضع آخر يذكرُ العُذّالَ وكيفَ أنَّهُ لا يلقي بالا إليهــم وإلى عذلِهِمْ ويأبي أنْ يبوحَ بسرهِ وسرِّ محبوبتِه:

ومقالةٌ فِيكمْ عَرَكتُ بِها جَنْبِي أُرِيدُ بها لك العُذْرَا
ومُرِيدُ سِرِّكمُ عَدَلتُ بِهِ في ما يحاول مَعْدِلاً وَعْرا[٢]

وفي موضعٍ آخرَ يذكرُ ما أصابَهُ سعي الوشاةِ من نجاحٍ، ويصفُ كيف أنَّهم استطاعوا أن يفرقوا بينه وبين محبوبتِه، وكيفَ أنَّهُ يسعى إلى رضى حبيبتهِ ويطلبُ منها أن تصلَ حبَّهُ من جديد:

لَقَــدْ قطع الواشُونَ ما كانَ بَيْنَنا ونحنُ إلى أنْ يوصَلَ الحَبْلُ أَحْوَجُ
رَأَوْا غِــرَّةً فاستقبَــلوها بألبِهِمْ فراحُوا على ما لا نُحِبُّ وأدْلَــجُوا
وكانُوا أناســًا كنتُ آمَنُ غَيبَهُمْ فَــلَمْ ينْهَــهُمْ حِــلْمٌ ولَمْ يتَحَرَّجُوا[٣]

ويبدوأنَّ أبا دهبل لا يذكرُ الوشاةَ هنا في كلِّ موضعٍ، على سبيلِ التقليدِ والمحاكاةِ للموضاعاتِ المطروقةِ قديمًا في الغزلِ الجاهلي، بل نلمسُ في المقطوعةِ السابقةِ، كيف أنَّه يتألــَّمُ تألــُّمًا حقيقيا صادقًا لنجاحِ مساعِي الوشاةِ في التَّفريقِ بينَهُ وبينَ حبيبتهِ.

والشاعرُ يرغمُنا على أنْ نحسَّ بأنَّهُ عانَى في تجربتهِ العاطفيةِ الكثيرَ مِنْ أقوالِ الوشاةِ، يدلــُنا على ذلك خطابُه لحبيبتهِ، واعتذارُهْ إليها بأنَّهُ كانَ لا يتوقعُ وشي الوشاةِ، وأنَّهُ كانَ في مأمنٍ منهم ومِنْ صنيعهِمْ، ويبدو أنَّ حبيبَتَهُ كانتْ أيضًا تحسُّ بذلك الأمانِ ولا تحسبُ حسابًا لأولئك الناسِ الذين لا عَمَلَ لهم إلا الكيد للآخرين وتشتيت شملِ الأحبَّة:

أمِنَّا أنــاسًا كنتِ تَأتَمِــنينَهُــمْ فزادُوا علينا في الحديثِ وأوْهَمُوا
وقالوا لنا ما لَمْ يُقَلْ ثم كثَّرُوا علينا وباحُوا بالــَّذي كنتُ أكتُمُ[١]

والأحاديث لينقلها. لججوا: وقعوا في اللجة. ألحم: أحكم.

١. **المصدر نفسه**، ٩/٥٥ – ٥٦. ويجذل: يفرح. اللوعة: الحرقة.

٢. **المصدر نفسه**، ٥٦/١١٠ – ١١١. يقال عركت ذنبه بجنبي: إذا احتملته.

٣. **المصدر نفسه**، ٩/ ٥٤. وألب يألب ألبا: إذا تكلم وحرض عليه، وتألب القوم: إذا اجتمعوا على الشعر.

مثل هذه الأبيات السابقةِ تجعلُنا نحسُّ أنَّ دورَ الوشاةِ في تجربةِ أبي دهبلٍ العاطفيةِ، كان دورا واقعيا، وهو هنا يصوِّرُ ما عاناهُ منهم.

وثمة ملمحٌ آخرُ من الغزلِ التَّقليدي عند أبي دهبل، يتمثَّلُ باعتدادِهِ بنسبِ المحبوبةِ وكثرةِ إشارتِهِ إلى حسبِها ونَسبِها، وهو أمرٌ لا يصدرُ عن الشاعرِ العاشقِ، بقدرِ ما يصدرُ عن الشاعرِ الذي يتــَّخِذُ من الغزلِ موضوعاً تقليدياً لا غيرُ. يقولُ أبو دهبل مُشيرا إلى حسبِ حبيبتِهِ التي تنتمي إلى قريش:

وأشفَقَ قَلبي مِنْ فِراقِ خليلةٍ لها نَسبٌ مِنْ فَرْعِ فَهْرٍ مُتَوَّجُ[٢]

ويقولُ في موضعٍ آخرَ مشيرًا إلى حبيبتِهِ الحضريةِ التي ترفعتْ عن خشونةِ حياةِ البدوِ:

حِرمِيةٌ لم يخـــتَـــبِـــزْ أهلــُها فِثًا ولَمْ تستضرِمِ العَرْفجَـــا[٣]

وفي موضعٍ آخَر يشير إلى أبي محبوبتِه وعلو مكانتهِ، وامتلاكهِ للقصورِ والحُجَّابِ والبوابين:

يذودُ عَنْها إنْ تَطَلــَّبْتُها أبٌ لها ليس بِـــوَهَّــــابِ
أحَلَّها قَصْرًا مَنيعَ الذُّرَى يحمى بأبواب وحجاب[٤]

وفي موضعٍ آخر يكرِّرُ نفسَ المعنى وكأنَّهُ يزهو بأنَّ أبا محبوبتِه مَلِكٌ فيقول:

حَمَى المِلِكُ الجبَّارُ عَنـــِّي لِقاءَها فَمِنْ دُونِها تُخْشَى المتالِفُ والقَـــتْلُ[٥]

وفي هذه المواضعِ الأخيرةِ يشيرُ إلى مكانةِ أبيها التي وجد فيها مناسبة للفخرِ، بالإضافة إلى كونهِ يؤكِّدُ تشهيرَهُ بها بتكرارِهِ لذكرِ منصبِ أبيها ولنسبها القرشي. يقول:

وإذا ما نَسَبْتَها لم تَجِدْهـــا فـــي سَنَاءٍ مِنَ المكـــارِمِ دُونِ[٦]

ثانيا: الاتجاه الحسي:

وترجعُ جذورُ هذا الاتجاهِ إلى العصرِ الجاهلي، فقد كانَ الغزلُ الجاهلي وصفـــًا جسديا للمرأةِ ورسما لإحساسِ الشعراء أمام هذه التماثيلِ البشريةِ، ينحنونَ أمامهـــا خاشعيـــن لبياض الجسد ونقاءِ البشرةِ وصفاءِ الأسنانِ وطولِ الشَّعرِ وعذوبةِ الرِّيقِ وارتفاعِ العنقِ وسوادِ العينينِ، والتفاتةِ الغزالِ،

---

١. **المصدر نفسه**، ١١٢/٥٨. وأوهموا: نقصوا.

٢. **المصدر نفسه**، ٥٦/٩.

٣. **المصدر نفسه**، ٧٣/٢٤. والفث: نبت يختبز حبه، ويؤكل في الجدب. استضرمنها: أوقدها.

٤. **المصدر نفسه**، ٩١/٤١.

٥. **المصدر نفسه**، ٩٩/٤٩.

٦. **المصدر نفسه**، ٦٩/٢١.

ودقـّـةِ الخصرِ وثقلِ الأردافِ، ثم يعجبون بالتـّـرفِ والنَّعيم لنؤوم الضحى والمتطيبة، والكسولِ في دل وتثنٍّ، ويسكرون بهذا كلــّه، اذا أتيحَ لهم اللــّقاءُ والنــّوالُ[١].

وقد تطوَّرَ هذا الإتجاه في العصر الأموي وأصبح يجمعُ بين الغزلِ الصَّريحِ وغيرِ الصَّريحِ، وقد شاعَ هذا الغزل في مدن الحجاز، وخاصةً في مكةَ والمدينةِ وكانَ زَعيمُهُ في الأول عمــرَ بنِ أبي ربيعــة، ثمّ الأحوصَ، الذي كان هو وجماعتُهُ أكثَر فُحشًا من عمر ورهطه، وكانوا يتغزلون في العربيات وغير العربيات من الإماء والجواري، وكان لعمرَ والفرزدقِ والعرجي مغامراتٌ وقصصٌ فاحشة في غزلهم[٢].

وإذا نظرنا إلى نصيب شعر أبي دهبل من هذا الاتجاه، فسنقعُ على بعض النماذج التي عمد فيها أبو دهبل إلى وصف مفاتن المرأة الجسدية ولكنَّهُ لم يبلغْ في وصفه مرتبة الفــُحشِ، و لم يوغلْ في هذا التيار الحسي إيغالا يجعلــُنا نضمُّهُ إلى طائفة الشعراءِ الحسِّيين في الغزل، وكما سنرى فإنَّ نماذجَ الغزلِ الحسي عنده نماذجُ رقيقةٌ مقبــولةٌ تقتربُ بــأبي دهبــل مِنَ العــذريين.

فنراه يصفُ نضارَةَ وجه المرأةِ، فيقول:

لـــعــزيـــزة مـــن حضـــر موت على محـــيـــــاهـــــا النـــظـــــارة[٣]

أويصفُ نعومةَ كفِّ المرأةِ، ورقــّةِ أناملِها المخضَّبةِ بالحناءِ، وخصرِها الناحِلِ الذي يجولُ فيه الوشاحُ، وساقِها الممتلئةِ التي يغصُّ بها الحِجلُ وزندِها المفعمِ الذي لايترك مجالاً لحركةِ الأساورِ أو الدمالجِ، وما ترتديهِ هذه الحبيبةُ من حُلــيٍّ لها وسوسةٌ حينَ تمشي، فيقولُ:

وكفٌّ كهُدَّابِ الـــدِّمقسِ لطيفة بها دَوْسُ حِناءِ حــديثٌ مُضَرَّجُ
يجُولُ وِشَاحَهَا ويغتصُّ حِجْلُها ويشْبَعُ منها وَقْفُ عاجٍ و دُمْلُجُ
فلمَّا التقينَا لَجْلَــجَتْ في حَدِيثِهَا ومِنْ آيةِ الصَّرمِ الحديثُ المُلَجْلَجُ
تَخَشُّشُ بالي عِشرَقٌ زجلَتْ بِهِ يمانيةٌ هبَّتْ من الليلِ سَجْــسَجُ[٤]

وفي موضع آخرَ نراهُ يصفُ ثناياها العذابَ وريقَها الباردَ ومعاصمها الممتلئة وقوامَها المعتدلَ في غيرِ طولٍ أوقصرٍ، وروادفَها البارزةَ المليئةَ وبشرتَها البيضاءَ التي تفوقُ البدرَ ضياءًا فيقول:

---

١. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، **الغزل**، ص٣٠.

٢. بكار بوسف حسين، **اتّجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري**، ص ٢١.

٣. **الديوان**، ٤٩/٥. وحضر موت: ناحية واسعة في شرقي عدن بقرب البحر.

٤. **المصدر نفسه**، ٥٧/٩. والدوس: المراد به التزيين. مضرّج: مصبوغ. بغتص: يمتلئ. الوقف: سوار من عاج. الدملج:حلي تلبس في المعصم. العشرق: شجر ناعم إذا اصابته الريح كثر اضطرابه واهتزازه ورطوبته ولينه تشبه المرأة به. سجسج: باردة معتدلة البرودة، ويقال: إنما ريح الجنة لا حر فيها ولا برد.

تَجْلُــو بقاه دميَ ورقــاءَ عن بردٍ — حُمِّ المَــشاعرِ في أطرافِها أشــرُ

خودٌ مُبَتـَّــلَــةٌ رَيــاً معــاصِمُهُــا — قَدْرَ النَّباتِ فلا طُــولٌ ولاقِصَــرُ

إذا مــحاسِنُها اغْتَــالتْ فواصِلها — مِنْهـا روادِفُ فعماتٌ ومؤتـَـزَرُ

إن هَبّتِ الريحُ حنــّت في وشائِحها — كما يجــاذِبُ عُودَ القَــينَةِ الوَتَرُ

بيضاءُ تعشُوها الأبصارُ إنْ بَرَزتْ — في الحجِّ ليلة إحدى عَشْرَةَ القمرُ[١]

وليس في شعر أبي دهبل ما يذهبُ أبعدُ من ذلك في الاتجاه الحسي فأقصى ما نجدُهُ، هووصفُ جسدي للمرأةِ يتناولُ نضارة محياها واعتدالَ قوامِها وامتلاءَ ردفِيها وساقِيها وزنديها ودقة خصرِها وكثرَة حِليها، ومثلُ هذهِ الأوصافِ تجعلــنا نتحرَّجُ من وضعِه في قائمةِ الشعراءِ الحسيين، الذين يخدشون الحياءَ أحيانًا بأقاصيصِهِم الماجنةِ، ومغامراتِهم الغزليةِ مثلِ عمرَ بن أبي ربيعة والأحوصِ والعرجيوغيرهم،بلإنأبادهبلليرقُّ أحيانًا في وصفِ المرأةِ فلا يتناولُ أعضاءَ جسدِها بالوصفِ فحسب وإنَّما يصفُ سحرَها ودلالَها وكلامَها المعسولَ الذي يتساقط كما يتساقطُ الرطبُ من النخيلِ:

وترى لها دَلّـا اذا نطقتْ — تركتْ بناتَ فؤادِهِ صُعْرا

كتساقُطِ الرُّطبِ الجُنيِّ من — الأقنــاءِ لا نَشْرًا ولا نَزْرا[٢]

بل إنَّه أحيانا يخاطبُ حبيبتَهُ واصفًا إياها وصفًا معنويا مجرَّدا ويعتبرها أحسن النــّاسِ طــُرًّا فيقول:

يا أحسنَ النَّــاسِ لَوْلَا أنَّ قائِلَها — قِدْمًا لمن يبتغي ميسورَها عَسِرُ[٣]

وذلك كلّه هو ما يجعلــنا نتحرَّجُ من وضعِ أبي دهبلٍ في قائمةِ شعراء الغزلِ الحسِّي، وسوف نعودُ إلى مناقشةِ ذلك بعد الفراغِ من بيان الاتجاهِ العذري في غزلِ أبي دهبل.

ثالثا: الاتجاه العذري:

شاعَ الغزلُ العذري العفيفُ في العصر الأموي وعرفْتهُ أكثرُ من قبيلةٍ[٤] ويختلفُ المؤرِّخونَ في تسمية هذا الغزل فمنهم من يفضِّلُ أنْ يسميهُ بغزلِ المدرسةِ البدويةِ التي تعتمدُ في الغالب على الوفاءِ واليأسِ

١. **المصدر نفسه**، ٤٣/٩٤.

٢. **المصدر نفسه**، ٥٦/١١٠. الصّعر: داء يأخذ البعير فيلوى منه عنقه ويميله. الإقناء: جمع قنو، وهو العذق بما فيه من الرطب.

٣. **المصدر نفسه**، ٤٣/ ٩٢.

٤. بكار يوسف حسين، **اتّجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري**، ص ٢٣.

والأسي في الحبّ[١]، وعلى كلِّ حالٍ فهذه المدرسة تتصفُ بوضوحِ الحبِّ والحرقةِ والألمِ وصدقِ العواطفِ ونبلها[٢] ومن ممثلي هذه المدرسةِ المجنونُ وقيسُ بنُ ذريح وجميلُ وكثيرُ عزّة، وتوبة بنُ الحمير وذو الرمة وعبدُ الله بن الدمينية، الذي كان يمثلُ الغزل البدوي في العصرِ الأموي ولكنَّه لم يبالِغْ كما بالغتْ مدرسةُ جميلٍ و لم يسرفْ في هواه، فلم يهمْ في الأوديةِ و لم يتبعِ الظِّباءَ، كما فعل قيس بن الملوّح، حتى بلغَ أمنيته وتزوَّجَ من حبيبتِه أميمة[٣].

ومعظمُ مؤرِّخي الأدبِ العربي لا يوردونَ اسم أبي دهبل ضِمْنَ هذه الطائفةِ من الشعراءِ، إلاّ أنّنا سنهتمّ بمظاهرِ الاتجاه العذري لديه وسننظرُ في غزله بشيء من التفصيل لنتعرَّفَ مكانه الحقيقي بين شعراء الغزلِ ومدارسه. وحينما نقولُ الشعر العذري نقصدُ ذلك اللونَ من الغزلِ الذي نشأَ عن الحبِّ العفيفِ الذي اشتهرتْ به قبيلة عذرة وهي قبيلةٌ عُرفَ فيها ذلك اللونُ من العاطفةِ، وتناقلَ الرواة أخبارَ العشاقِ منها، ولذلك نسبوا كلَّ عشقٍ عفيفٍ إليها، وأصبحتْ رمزًا لاتجاهٍ جديدٍ في الوجدانِ العربي له مبادئه وخصائصهُ[٤]. وأول ما يبدو من هذه الخصائص الإيمانُ بالعفافِ إيمانًا يجعلُ منه روحَ ذلك الحب، ومن هنا لم يكنْ لذلك الحبِّ من غرضٍ حسي، بل كانتْ غايتُهُ أن يحظي المحبُّ برؤيةِ محبوبهِ، أورؤيةِ طيفهِ في أحلامِهِ أويتمنَّى لقاءَهُ ولوبعدَ قيامِ الساعةِ. ومن خصائصِ ذلك الحبِّ، كذلك، أنْ يكونَ المحبوبُ أرفعَ درجةً من المحبِّ، وأنْ يقفَ المحبُّ دائمًا موقف الذلّةِ، وأنْ يرضى بالحرمانِ حظاً له في الحياةِ[٥].

وإذا عدنا إلى أبي دهبل فسنجد أنَّ معظَم هذه الخصائص يتمثلُ في غزلِهِ، فيصوّرُ ألِم الشوقِ وما يعانيهِ العاشقُ من حرارةِ الفراقِ. يقول:

ألا لا تقلْ مهلاً فَقَدْ ذَهَبَ المهــلُ	وما كلُّ مَنْ يلْحِي مُحبّـًا له عَقْلُ
لقد كانَ في حولينِ حالاً و لم أزُرْ	هوايَ وإن خُوِّفْتُ عن حُبِّها شُغْلُ[٦]

ويصوِّرُ في موضعٍ آخَر كآبتَهُ وما يضطرمُ في أضلاعِه من نارِ الهوى وما يذرفُهُ من دموعٍ، فيقول:

---

١. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، **الغزل**، ص ٣٦.

٢. بكار يوسف حسين، **اتّجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري**، ص ٢٤.

٣. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، **الغزل**، ص ٤٢.

٤. عبد الواحد مصيفي، **دراسة الحب في الأدب العربي**، ص ٢٦.

٥. **المصدر نفسه**، ص ٢٧.

٦. **الديوان**، ٩٩/٤٩.

وبـــتُّ كئيبًــا للهُـــمُـــومِ كأنَّما خلالَ ضُلُوعِي جمرةٌ تتـــــوهَّجُ
فطورًا أمنّي النَّفسَ من عمَرة المُنَى وطَوْرًا إذا مالَجَّ بِي الحُزْنُ أنْشِجُ[١]

وهو يشكو النوى والبين شكوى مُرَّةً بلغ فيها أنْ أخَذَ يدعو على البينِ بالوبالِ والهلاك، فهوالذي حرَّمَهُ لقاءَ الأحَّبةِ:

أفي كلِّ عامٍ غربةٌ ونزوحُ أما للنـــوى مِنْ ونيةٍ فَتُريحُ
لقد طلَح البينُ المُشتُّ ركائبِي فهلْ أرينَّ البينَ وهو طليحُ[٢]

وفي موضع آخرَ يصوِّرُ ما حلَّ بهِ من جرَّاءِ الحبِّ:

أبقتْ شجًي لك لا ينْسي وقارحةً في أسودِ القلبِ لم يشْعُرْ بها أحَرُ[٣]

وإذا ما حيلَ بينه وبين حبيبتهِ، فانَّ أقصى ما يريدُهُ هوأنْ يراها ويتكلـــّم معها، يقول:

أليسَ عظيمًا أن نكونَ ببلدةٍ كلانا بهـــا ثاوٍ ولا نتكلّمُ[٤]

وإذا كانت الشكوى المرَّة هي دأبَ العذريين، وإذا كان عدمُ البذلِ لايزيدُهم إلاَّ عشقاً وصبابة، فإنَّ هذا ينطبقُ على أبي دهبل كما يدل على ذلك قوله:

فـــواكبدي إنِّي شُهِـــرْتُ بحبِّهـــا و لم يـــكُ فيما بيـــننا ساعةً بـــذلُ
ويا عجـــبًا انِّي أكاتِـــمُ حبَّهـــا وقَدْ شاعَ حتى قُطِّعَتْ دونَها السُّبْلُ[٥]

وكما في قوله في موضع آخر:

فـــواكبدي إذ ليـــس لي مِنْك مجلسٌ فأشكوا الذّي بي من هواك وما ألْـــقَي
رأيتُك تزداديـــنَ للصـــبِّ غِـــلظَـــةً ويـــزدادُ قلبـــي كلَّ يومٍ لَكمْ عِشْقـــا[٦]

وإذا كنّا قد رأينا أنَّ الوحدانيةَ هي أهمُّ خصائصِ غزلِ العذريين فإنَّ هذا يتحقق في غزل أبي دهبل، على الرَّغمِ من كثرةِ أسماءِ النِّساءِ التي تردُ في غزلِهِ و لم تكن هذه الكثرةُ الحقيقية معبِّرةً عن غلوّه في الحبِّ وعدمِ إخلاصِهِ لمحبوبةٍ واحدةٍ، وقد عللَّ ابن رشيق ذلك بقوله: " إن للشعراءِ أسماءً تخفُّ على

---

١. **المصدر نفسه**، ٥٣/٩.
٢. **المصدر نفسه**، ٢٨/ ٧٦.
٣. **المصدر نفسه**، ٩٣/٤٣.
٤. **المصدر نفسه**، ١١٣/٥٨. وثاو: مقيم.
٥. **المصدر نفسه**، ٩٩/٤٩ – ١٠٠.
٦. **المصدر نفسه**، ١٠١/٥٠.

ألسنتِهِمْ وأفواهِهِمْ فهُمْ كثيرًا ما يأتونَ بها زورًا..."[١] ويدلُّنا على هذه الوحدانيةِ شعرُ أبي دهبل نفسِهِ، وقصتُهُ مع محبوبتِهِ عمرة الجمحيةِ، التي ظلَّ مخلصا لها وفيا لحبِّها[٢] فهويخاطبُها قائلا:

أقسمتُ ما أحببتُ حُبَّكمُ لاثـــيِّبًا خُلِقـــتْ ولا بِكرا[٣]

وهويخاطبُها في موضعٍ آخرَ بأنَّها أحسنُ الناسِ:

يا أحسنَ النَّاسِ لولا أنَّ قائِلها قِدْمًا بمن يبتغي ميسورَها عِسْرُ[٤]

أما التذللُ للحبيبةِ والإحساسُ بأنَّها أعلى درجةٍ ومرتبةٍ من المحبِّ فهذا أمرٌ نلمسه أيضًا في شعر أبي دهبل، فهو لا يستنكف أنْ يكونَ عبدًا لحبيبتِهِ حتى يدنو منها ويصبحَ قريبًا منها على أيةِ صورةٍ:

يا ليتَ أنـــي بأثوابي وراحلتِي عبدٌ لأهلِكِ هذا الشـــهر مُؤتَجَرُ[٥]

وفي موضع آخَر يبدو ضعفُ الشاعرِ أمامَ محبوبتِهِ، الأمرُ الذي نراه لدى العُذريين جميعًا، فإذا كانتْ محبوبتُه تقضي عليه وتتحكـــّمُ فيه، فهو لا يستطيعُ أنْ يفعلَ ذلك فيها، فما هو إلاّ مملوك لها وما هي إلاّ مالكةٌ له:

تقضي عليّ ولا أقضي عليك كما يقْضِي المليكُ على المملوكِ يقْتَسِرُ

إنْ كـــانَ ذا قدرٍ يعطيــك نافلــةً مِنَّا ويحْرِمُنا ما أنـــصفَ القـــدرُ[٦]

ولعل هذه المبالغة في التذللِ للمحبوبةِ والخضوعِ لها من الأسباب التي أدَّتْ إلى مهاجمة الغزل العذري لدى بعض الباحثين المعاصرين، إذ يقول العقاد: «هناك مدرسة تجعل (الرِّقة) والمبالغة فيها مقياسًا للغزل والمتغزلين، فالذي يجعلُ قلبَه موطئا لقدمِ محبوبهِ أغزلُ مِمَّنْ يجعلُ خدَّهُ –ليس إلاّ – موطئا

١. ابن رشيق، **العمدة**، ص ١٢١ – ١٢٢.

٢. ولا يتناقض ذلك مع حبه لعاتكة بنت معاوية أوإعجابه بجمالها، فظروف حبه لعاتكة وتشبيبه بها ظروف خاصة ومعقدة و لم تكن تسمح بإنجاح ذلك الحب ومن هنا فهذه التجربة لا تقدح في وحدانية الحب عند أبي دهبل، وعلى كل حال، فما يريد هذا البحث أن ينبته، هو أن أبا دهبل لم يكن عذريا خالصا على نحو ما كان من المجنون وجميل وغيرهما، ولكن الاتجاه العذري كان أحد الأبعاد الرئيسة في حبه وبالتالي في غزله ويزيد من تعقد الموقف أننا نجهل مصير علاقته بمحبوبته (عمرة) ولا نعرف عن حياتها شيئا ذا بال، كما أننا إذا أخذنا "العذرية" بوصفها أسلوبا في الغزل استطعنا أن نلمس مدى عذرية أبي دهبل كما يعكسها شعره

٣. **الديوان**، ٥٦/ ١١٠.

٤. **المصدر نفسه**، ٩٢/٤٣.

٥. **المصدر نفسه**، ٩٣/٤٣.

٦. **المصدر نفسه**، ٩٤/٤٣. وفي الشطر الأول من البيت الأول التفات من الغيبة إلى الخطاب.

لقدمه،والذي يبكي الليلَ والنَّهارَ أغزلُ مِمَّنْ يبكي الليل ويكفكفُ دَمْعَهُ بالنَّهار والذي يتذلل ويتضرَّعُ أغزلُ من الذي يثورُ ويتبرَّمُ، والذي يشبهُ المــرأةَ في كلامِهِ معها هوعلى مذهبِهم أَصْلَحُ الرجالِ لعشقِ النِّساء، وهذا الرأي من سخفِ الضعف والاضمحلال الذي ابتليَ به الشرقيون في زمن الأزمانِ»[١].

على كلِّ حالٍ، فإنَّ شاعرنا أبا دهبل لا يبالغُ كثيرًا في هذا الإتجاه المتذللِ، فهو مجرَّدُ عاشقٍ مخلصٍ يتأ لَمُ من الهجرِ والفراق، ويظلّ طولَ اللــَّيلِ مُسهّدًا يبكي حينا ويرجُو لقاءَ محبوبتهِ حينًا، ويحسُّ بطول اللــِّيلِ ووطأتهِ حينًا ثالثاً. يقول:

تطاوَلَ هذا الليلُ ما يتبــلــَّجُ وأعْيتْ غواشِي عَبْرتي ما تــُفَرَّجُ[٢]

وكذلك قوله:

طالَ ليلي وبتُّ كالمجنونِ واعترتِني الهمومُ بالماطرُونِ[٣]

إنَّ أبا دهبل لا يبلغُ الدرجة التي يجعلُ فيها خدَّه موطئًا لقدمِ الحبيبةِ، ولكنَّه مع ذلك عاشقٌ عذري مخلصٌ لحبيبتهِ، وهو لا يتطرَّفُ في عذريتهِ إلى درجةِ الموت والفناءِ في المحبوبة، كما أنَّهُ لا يتنزَّهُ عن مطالبِ الجسدِ والغرائزِ الحسيةِ على نحو ما شاعَ عن العُذريين عن طريق الخطأ، والرأي الصحيحُ أنَّ الحبَّ العذري لايتنكرُ للحاجةِ الجسميةِ أوالجسدية، ولكنَّه يجعلُها عنصرًا ثانوّيا يــدخلُ بعدَ تمكنِ الألفةِ، وها هو جميلُ رائدُ المدرسةِ العذرية – جميل بثينة – يتمنَّي أنْ يلتقي بحبيبتهِ فيبيتَ معها يحدِّثُها تارةً ويقبِّلُها أخرى.

فيالتَ شعــري هل أبيتنَّ ليلــةً كليلتِنا حتَّى يُرى ساطــعُ الفجرِ
تــجود علــينا بالحديثِ، وتارةً تجودُ علينا بالرّضاب من الثّغْرِ[٤]

وكذلك فليس من الغريب أنْ نجدَ أبا دهبل قد جمع بين الاتجاه العذري وبين بعض الملامح الحسية التي رأيناها في الصفحات السابقة، خاصة في وصفه لمفاتنِ المرأةِ الجسديةِ، ولكنَّ هذه الملامحَ الحسية َضئيلة ٌبالقياسِ للاتجاهِ العذري في غزل أبي دهبل، فالاتجاه العُذري هوالغالبُ في شعرهِ، انظر إليه يزورُ حبيبتَهُ فلا يقــْرُبها أويلــْمَسُها بل يرتبك ويضطربُ ويحصرُ لسانُه ويرتجُّ عليه، ويغلبُ عليه الحزنُ فيظلُّ يخطِّطُ في ظهرِ الحصيرِ وهوبين يدي حبيبتهِ لا يدري ما يقولُ:

---

١. عباس محمود العقّاد، **جميل بثينة**،ص ٥٧.

٢. **الديوان**، ٥٢/٩.

٣. **المصدر نفسه**، ٦٨/٢١. والماطرون: موضع بالشام قرب دمشق.

٤. **الديوان**، ص ١٦٥.

وأنّي لمحزونٌ عشيةَ زُرْتُــها وكنــت إذا مازرتها لا أعَرِّجُ
وأعيا على القولُ والقولُ واسعٌ وفي القولِ مُستنٌّ كثيرٌ ومَخْرَجُ
أخطِّطُ في ظهرِ الحصيرِ كأنّني أسيرٌ يخافُ القتلَ ولهانُ مُلْــفَجُ[١]

وانظرْ إلى حيرتهِ في موضعٍ آخرَ حين يسأل أحدَ الغلمانِ عن أهل حبيبتِه، فلا يجدُ من ذلك الغلام جوابًا شافيا، بل لا يعرفُ بمــاذا أجابَ الغــلامُ، وقد كادَ الغلامُ أن يستخفَّ بالشاعــرِ لولا أنْ رأى اضطرابَــهُ ولمسَ شديدَ اشتياقهِ وعظيمَ حيرتهِ:

عجــبٌ ما عجــبٌ أعجبنــي من غُلامٍ حكمــــي أصُــلا
قُلْـت حدث عن أناس نزلـــوا حضــنا أوغَيرَهُ قـــال هلا
قُلْــتُ بينْ ما هَلا هَــلْ نزلــوا قالَ حوبًا ثم ولّى عَــــجِــلا
لستُ أدري حينَ ولّـــي عَجِلاً أنَعَمْ مـــا قالَ لي أمْ قـــال لا
قلــتُ هذي لغــة أنْكــرُهـــا زادتِ القـــلبَ المُعــنَّى خَبَلا[٢]

وممّا يؤكِّدُ أنَّ النزعةَ الحسيةَ عند أبي دهبل لم تكنْ إلاّ أمرًا ثانويا وأنَّ الطابعَ العذري هوالغالبُ عليه، ما نراهُ من حديثِ أبي دهبل عن أثر النظر في جلب العشق، وهو حديثٌ يردُ كثيرًا لدى العُذريين الذينَ غالبًا ما كانوا يعبِّرونَ عن وقوعِ الحبِّ من أولِ نظرةٍ ويعبِّرُ أبو دهبل عن ذلك فيقول:

وأبصرتُ ما مَرَّتْ به يومَ يأجُجٍ ظباءً وما كانتْ به العِيرُ يُحْدَجُ
فإنَّك عــينٌ قد أهبْتِ بصـــاحبٍ حبيبٍ لَهُ في الصَّدرِ حُبٌّ مُولَّجُ[٣]

ويقول في موضع آخرَ:

فكانَ حظـُّك منها نظرةً طَرَقَــتْ انسانَ عَينيك حتى ما بِها نَظَرُ[٤]

بل نراه يجعلُ النَّظرَ سببًا مباشرًا في الحبِّ وفي آلام الشوق وبداية لكل هذه للمتاب والآلام التي يحسها العاشق:

وما نظرتُ وما ألفيتُ من أحدٍ يعتادُهُ الشوقُ إلاّ بدؤه النَّظرُ[٥]

---

١. **المصدر نفسه**، ٥٦/٩. والمستن: الطريق المسلوك. الملفج: الفقير المحتاج.
٢. **المصدر نفسه**، ٦٤/١٧. أصلا: صار ذا اصل. حضن: جبل بنجد.
٣. **المصدر نفسه**، ٥٣/٩. وبأجج: مكان على ثمانية أميال من مكة.
٤. **المصدر نفسه**، ٩٣/٤٣.
٥. **المصدر نفسه**، ٩٣/٤٣.

وعتابُ الحبيب للحبيبةِ أوالعكسُ، من الموضوعاتِ التي تحدثُ بين المحبين الخُلَّصِ ولذلك فهي كثيرةُ الدوران في شعر العذريين، وأبو دهبل واحدٌ من هولاءِ الذين أفردوا للعتاب جانبًا من غزلِهم، يقولُ مُعاتبًا حبيبتَهُ التي ابدلتْهُ عداوةً بحبٍّ وأقرّتْ أعينَ الحُسَّادِ والعُذَّال فيه:

أبعْدَ الــذي قَــدْ لَجَّ تَتَّخذِينَــني عَدُوًّا وقد جَــرَّعَتْني السمَّ مُنْقعَا
وشفَّعْتِ من ينْعي على و لم أكنْ لأُرْجِعَ من ينْعي عليــك مُشَفَعا
فقالتُ وما همَّتْ بِرَجْعِ جَوابَنَــا بَل أنْتَ أبيتَ الدَّهْرَ إلاّ تَضَرُّعا
فقلتُ لها ما كنتُ أوَّلَ ذِي هوى تحمَّلَ حَمْلًا فــظادِحــًا فتوجَّعَا[1]

ويقولُ في موضعٍ آخرَ شاكيا صدودَ الحبيبةِ وإخلافَ مواعيدِها:

رددتِ فؤادًا قد تولــي به الهوى وسكنت عينًا لا تمــل ولا تَرْقــا
ولكنْ خَلَعْتِ القلبَ بالوعْدِ والمُنَى و لم أرَ يومًا منك جودا ولا صِدْقا
أتنسينَ أيامي برَبْعِك مُدْنفًا صريعاً بأرضِ الشَّامِ ذَا سَقْمٍ مُلْقى
وليس صديق يرْتَضِي لــوصيةٍ وأدْعُــوا لدائي بالشَّراب فما أسْقَى
وأكبرُ همِّي أنْ أرى لــك مُرْسَلًا فطولُ نهاري جالِسٌ أرقُبُ الطُرْقَا[2]

وفي موضع آخر يتودد إلى حبيبته عمرة ويرجوها أن تثني عن عزمها من هجره:

يا عمرو حمَّ فِراقُكمْ عَمْــرًا وعَزَمْتِ مِنَّا النَّأي والهجــرا
يا عمرو شَيخُكِ وهو ذُو كرَمٍ يحْمِي الذِّمارَ ويكرمُ الصِّهْرا[3]

وإذا كان الشعراءُ الحسّيون قد اِهتمّوا بجسدِ المرأةِ ومفاتِنها وسردِ القصصِ الغراميــةِ والمغامرات العاطفيةِ، فإنَّ الشعراءَ العذريون يهتمُّونَ أكثرَ من ذلك بتصويرِ عواطفِ المرأة ومشاعِرها وأحوالِها من ألمِ الشوقِ وخوفِ الفراقِ، أومِن دَلٍّ وتمتُّعٍ وصدٍّ وهجران، وقد صوَّر أبو دهبل هذه الأحاسيسَ وبرع فيها، يقول مصوّرًا حال المحبوبةِ وقد أزعجها نبأُ رحيل حبيبها، فاستطار لبّها وهطَلَــتْ دموعُها وارتسَم الحزنُ على أساريرِها:

سمعت برحلة عاشــقٍ صَبٍّ فــقامَتْ مُستطارَةْ
تذري الدُّمُــوعَ غزيرة سُقيا لوجهــك خيرَ جارَةْ

---

١. **المصدر نفسه**، ٨٣/٣٨.

٢. **المصدر نفسه**، ١٠٠/٥٠ – ١٠١. لا ترقا: لا يجف دمعها.

٣. **المصدر نفسه**، ١٠٩/٥٦.

ولقد بــدا لِيَ حُزنُـــها   في الطَّيفِ منها والإشارَةْ[١]

وهويصف ارتباكها واضطرابها حتى تتلجلج وفي فمها الحروفُ والكلماتُ:

فلـــما التقينا لَجْلَجَتْ في حديثِهـــا   ومن آيةِ الصَّرمِ الحديثُ المُلَجْلَجُ[٢]

بل إنَّ المرأةَ لتغلبُها عواطفُها فتبادِرُ بالتَّعرضِ لمحبوبها:

أشارَتْ بمدرَاها وإياي حاولت   وقالـــت لتربـــيها علـــيّ توقـــفا[٣]

أوتبعث بمن يتوسط لها لدى محبوبها علـــّهُ يلينُ أو يرقُّ لها:

اذْهبي باللـــّهْو فاستَمِعي   خَبِّـــــريه بالــــذي فَعَلا

وسليه فيمَ يصرِمُنَـــــا   قَدْ وَصَلْنَـــاهُ فما وصَـــلَا

وتجـــنَّى حينَ لِنْتُ لـــهُ   دَأبَ صَخْرٍ تبتغِي العِلَلا[٤]

وهي اذا عَزمَتْ على الرَّحيل تطلبُ من محبوبِها أنْ يكونَ معها يشيعُها ويخففُّ عنها ألم الفراق:

فوا ندِمِي أنْ لم أعُجْ اذْ تقول لي   تقـــدَّمْ فشيعْنا إلى صَـــحوَةِ الغدِ[٥]

فإذا لم يكنْ بدٌّمِنَ الفراقِ فهي لاتملك إلّا الدموعَ تعبِّرُ بها عن حزنها وألمها:

ثـــمَّ فارَقْتُهَا على خيرِ ما كانَ   قـــَرينٌ مُفَارِقـــا لقـــرينِ

فبكتْ خَشْيـــةَ التَّفـــرُقِ للبينِ   بُكاءَ الحزينِ نحـــو الحـــزينِ[٦]

وقد تكونُ الحبيبة متدللة ًمتمّنعة، تصدُّ حبيبها وتقسُو عليه فلا تنصت لِشكواهُ وتتنكرُ لعهودِهِ وذكراه:

وإنَّما دِلُّها سحـــرٌ لطالبـــــه   وإنَّما قلبُها للـــمشتكي حَجَرُ

هل تذكرينَ كما لَمْ أنْسَ عهدكُمُ   وقد يدوُم لعهد الخِلـــّةِ الذِّكَرُ[٧]

بل إنّها قد تبخلُ عليه بمجرّدِ موعدٍ يراها فيه:

---

١. **المصدر نفسه**، ٤٩/٥.

٢. **المصدر نفسه**، ٥٧/٩.

٣. **المصدر نفسه**، ٧٥/٢٧.

٤. **المصدر نفسه**، ٤٦/ ٩ — ٩٨.

٥. **المصدر نفسه**، ١١٥/٥٩.

٦. **المصدر نفسه**، ٧١/٢١.

٧. **المصدر نفسه**، ٩٢/٤٣.

أكنُتِ أبخَلَ مَنْ كانتْ مواعِدُهُ تأتِي إلى أجلٍ يُرْجَى ويُنتظرُ؟[١]

كلُّ هذه الموضوعاتِ التي تصوِّرُ مشاعرَ المرأةِ وأحاسيسها وأحوالها العاطفيةِ، صوَّرها أبو دهبل من وجهة نظر عذريّةٍ، وهذا كلـــّهُ تدعيمٌ لما سبَقَ أن قلناهُ، من أنَّ الجانبَ العُذري عند أبي دهبل طغى على الجانبين الحسّي والتَّقليدي في غزلهِ.

وإذا كنَّا قد رأينا بعض مظاهرِ الغزلِ التقليدي عند أبي دهبل، فما ذلك إلاّ لِأنَّ عصرَ الأمويين يمكنُ اعتبارُهُ عمومًا استمرارًا للتقاليدِ التي رسختْ دعائمُها مِنْ قبلُ، ومع ذلك فقد نَمَتْ في هذا العصرِ بعضُ البراعمِ الجديدةِ التي كانَتْ من قبلُ في الطور الجنيني[٢].

أمَّا ما رأيناه من بعضِ مظاهِرِ الغزلِ الحسِّي عند أبي دهبل، فهي إلى جانب قِلـــّتِها تخلو مِن الفحـــش، وممّا يخدشُ الحياءَ، وينسجمُ مَعَ الاتجاه الرئيسي في شِعرِه، وهوالغزلُ العُذري ويذوبُ فيه، ولذلك لا نرى مبرراتِ بعضِ الكتّاب الذين أدرجوه ضِمْنَ الاتجاه الحسي، وضمنَ أتباع عمَر بنِ أبي ربيعة أو ضمن أتباع المدرسةِ الحضرية في الحجاز والشام على نحو ما ذهبَ مؤلفو كتابِ **الغزل**، الذين أدرجوا أبا دهبل ضمن هذه المدرسة الحسية. وقد استعرضنا شعره فوجدنا فيه وجدًا وشكوى وبكاءً وحرقةً وعهودًا يقطعُها وأيمانا يقسمُ بها أنَّهُ مخلصٌ وأنَّه وفيٌّ، وهو مع ذلك ينتقل مِنْ امرأة إلى أخرى[٣].

ولعلَّ مؤلفي هذا الكتاب، جروا في رأيهم على ماسبق أن ذكره المستشرق الرُّوسي أغناطيوس كراتشكوفسكي عن أبي دهبل، حيثُ جعلَهُ مع الأحوصِ والعرجِي، من أتباعِ شعر اللـــّذةِ المكشوفةِ التي ترضي النَّفْسَ عادةً والذي نجدُهُ على الدوام مشرقا.[٤]

والحقيقة أنَّ حكمَ كراتشكوفسكي هذا تنقصُهُ الدِّقة، ويكشفُ عن عدمِ اطـــّلاع ذلك المستشرق على غزلِ أبي دهبل اِطّلاعا كافيا، فلو أنَّهُ فعلَ لكانَ قد لمسَ فيه ما ينقضُ ذلك الحكمَ، وما يجعلُ أبا دهبل لصيقاً بالعذريينَ أكثَر مِنْهُ بالحسيين، كما أنَّ ذلك المستشرقَ يجعلُ من أبي دهبل والأحوصِ والعرجي طبقةً أدنى من طبقةِ عمر بنِ أبي ربيعة[٥]، ولكنَّ هذا حكم نقدي تقويمي ليس هنا مكانُ مناقشته، بل سنؤجل مناقشته إلى بحث آخر.

---

١. **المصدر نفسه**، ٩٣/٤٣.

٢. كراتشكوفسكي؛ **دراسات في تاريخ الأدب العربي «منتخبات»**، ص ١٦.

٣. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، **الغزل**، ص ٧٩.

٤. كراتشكوفسكي؛ **دراسات في تاريخ الأدب العربي «منتخبات»**، ص ١٨٧.

٥. **الديوان**، ص ١٨٧.

إنَّ شعراءَ الغزل الحسي لا يأبهونَ دائمًا بسوءِ العاقبةِ ولا يخشونَ يومَ الحسابِ، فهم سادرون دائمًا في عواطِفهم جامحونَ في مشاعرهم، و لم يكنْ كذلك أبو دهبل الذي تغلبُهُ تقواهُ وتجعله يردُّ عن نفسه الغواني اللاتي يطلبْنَ هواه ويسعينَ إلى حبِّهِ:

لَقِيتِني عن الحَجُــونِ فَنُحْتِ في طلاب الهوى لسانًا صَنَاعًا

قُلتُ شيخٌ كما تريــنَ كبيــرٌ لَــــمْ يرِدْ قطُّ للغواني اتّباعا

إنَّــما جِئْتُ هاربًا من ذنوبٍ عددِ القَطْــفِ لا تُرِيدُ انْقِلاعَا[1]

في هذه المقطوعة يعبّر الشاعر عن تردده بين الإستجابة للحسّ وجمال الحسان والغواني من جهة، وبين استجابته للوازع الديني وللتقوى من جهة أخرى، فهذه الفتاة التي لقيته بمكان يقال له الحجون بالقرب من مكة أثارت شوقه ورغبته في الإستسلام للهوى وفي إطلاق لسانه بالشعر تعبيرا عن هواه وشغفه بها، لكنّ الشاعر يؤكّد في البيت الثاني أنّه قد ولّى زمان الصبا والهوى، فيقهر رغبة العشق وقول الشعر في داخله، ويتصدّى للفتاة، ويقول لها: إنّني يا بنتي شيخ كبير و لم أحضر هنا لاتباع الحسناوات والغواني أو البحث عن الجميلات اللاتي يحضرن إلى مكة للحج والعمرة[2]، بل إنه حضر الى «الحجون» بالقرب من مكة لا لشيء إلا لكي يهرب من ذنوبه الكثيرة التي لا عدد لها، وعسى ربه أن يتوب عليه وأن يهديه سواء السبيل.

والتّبريرُ المعقولُ لموقفِ أبي دهبل إزاء هذه الغانية الصناع الطروب هو أنّ الشاعر سلك ،هنا، سبيل غيره من الشعراء في تأكيد أنّ الحال التي يمرّ بها لا تسمح له بمحاكاة الشبّان في أعمالهم، فقد رجع إلى صوابه واستقال من أعماله السالفة ورجع إلى سواء السبيل وترك الهوى والتروات.

أهم النتائج:

١. كان أبو دهبل شاعراً غزِلاً يجمع في غزله بين أكثر أنواع الغزل، ولكنّ الجانب العذري، أو قل الجانب المعنوي، في الغزل كان يغلب على شعره، بحيث غطّى على الأنواع الأخرى فبدت باهتة الألوان أو قليلة الحضور، وليس من الغريب أنْ نجدَ أبا دهبل قد جمع بين الاتجاه العذري وبين بعض الملامح الحسية، فقد فعل ذلك شعراء عذريون كجميل بثينة.

---

١. **المصدر نفسه**،٧٣/٢٢.

٣. كان الشعراء من عاداتهم في ذلك الوقت أن يذهبوا الى مكة ليروا الفتيات، كما كان يفعل عمر بن أبي ربيعة.

٢. وجدنا عذوبة آسرة ورقة بالغة خاصة في غزليات أبي دهبل العفيفة التي تشعّ دفئا وعفة وحياء، مما يجعل صاحبها يقف جنبا إلى جنب كبار شعراء الغزل، إن لم يكن صاحب فضل وتأثير عليهم بفعل تقدّمه الزمني.

٣. إنّ الشاعر، ومن خلال غزله، قد وُفّق في ابتكار الكثير من الصور والمعاني الجميلة والجديدة في وقت واحد.

٤. استخلصنا من خلال غزل أبي دهبل بأنّه رجل ذو شخصية متزنة وقورة تعشق فلا تذهب بها نوازع الحسّ ورياح الشهوة.

قائمة المصادر والمراجع:

١. ابن رشيق، **العمدة**، الطبعة الرابعة، مصر: دار المعارف، ١٩٧٩م.

٢. بروكلمان، كارلو، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمه عبدالحليم نجار، د.ط، د.م: دار الكتاب الإسلامي، ٢٠٠٥م.

٣. الجُمحي، أبو دهبل؛ **الديوان**، رواية أبي عمروالشيباني، تحقيق: عبد العظيم عبد المحسن الطبعة الأولى، النجف الأشرف: مطبعة القضاء، ١٩٧٢م.

٤. جميل بثينة، **الديوان**، جمع وتحقيق: د. حسين نصار، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧م.

٥. حسين، بكار يوسف؛ **اتّجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري**، مصر: دار المعارف، ١٩٧١م.

٦. حسين، طه؛ **حديث الأربعاء**، الطبعة الثانية عشرة، القاهرة: دار المعارف،١٩٧٦م.

٧. شرارة عبد اللطيف؛ **فلسفة الحبّ عند العرب**، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة الحياة،١٩٦٠م.

٨. العقّاد، عباس محمود؛ **جميل بثينة**، القاهرة: دار الشعب، د. ت.

٩. كراتشكوفسكي؛ **دراسات في تاريخ الأدب العربي: منتخبات**، موسكو: دار العلم، ١٩٦٥م.

١٠. الكلبي، عرقلة؛ **الديوان**، تحقيق: أحمد الجندي، دمشق: مجمع اللّغة العربية، ١٩٧٠م.

١١. مجنون ليلى، **الديوان.** جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٧م.

١٢. مجموعة من أدباء الأقطار العربية؛ **الغزل**، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤م.

١٣. مصيفي، عبد الواحد؛ **دراسة الحب في الأدب العربي**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢م.

١٤. نالينو، كارلو؛ **تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية**، الطبعة الثانية، القاهرة: دارالمعارف، ١٩٧٠م.

١٥. الهاشمي، علي؛ **المرأة في الشعر الجاهلي**، بغداد: مطبعة الهاشمي، ١٩٦٠م.

قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل

الدكتور علي نجفي إيوكي*

الملخّص

اهتم الشاعر المصري أمل دنقل (١٩٤١- ١٩٨٣) اهتماماً بالغاً بالقناع في استدعائه للشخصيات التراثية، حيث يشكل القناع عنصراً محورياً في تجربته الشعريه، وقد أسهم هذا العنصر إسهاماً واضحاً في تشكيل البنى الفنية المكوّنة لنصّه الشعريّ. وقد جاء اختيار أمل دنقل لأقنعته مرتبطاً بتطوّرات الواقع التاريخي والسياسي من جهة، وبتطور وعيه الناجم عن تلك التطوّرات من جهة ثانية. فالقناع أتاح له فرصة للمزج بين الحاضر والماضي وبين الجديد والقديم وبين الذات والموضوع وساعده على أن يتحدّى القضايا السياسية والاجتماعية لمصر والبلاد العربية؛ إذ لم يكن في مستطاع الشاعر أن يكون بعيداً عمّا كان يشهده المجتمع العربي من أزمات سياسية واجتماعية. غير أنّ النصّ الدنقليّ تقنّع بالشخصيات التراثية المتعدّدة، مثل الشخصيّات الدينية والتاريخية والفولكلورية والأدبية كشخصية المسيح (ع) للقناع الدينيّ وسبارتاكوس للقناع التاريخي وعنترة للقناع الفولكلوريّ والمتنبّي للقناع الأدبي.

أهمّ نتائج هذه المقالة هي أن قصيدة القناع عند الشاعر قصيدة رفض ومقاومة ونضال ومواجهة تنبعث من فكرته التحريضية، ودفعته هذه الفكرة إلى أن يتقمّص شخصية الثائرين والمتمرّدين لاستعادة كرامة العرب المهدورة وإعادة المجد الضائع، حيث تصبح هذه الشخصيات صنوه ومثيله في وقوفه بوجه الظلم والخنوع.

كلمات مفتاحيّة: القناع، المسيح (ع)، سبارتاكوس، عنترة، المتنبي.

المقدّمة

إنّ كلمة القناع[١] تعني أسود، وتعني الساحرة. وهذان المعنيان ينبعثان من الشعائر الدينيّة؛ لأن المتعبّدين في الطقوس الديونيسية (نسبة إلى ديونيسوس) كانوا يلطّخون وجوههم بسلافة الخمر وبأوراق الكرمة، وانطلاقاً من هذه الاحتفالية الذبائحية تمّ الانتقال إلى استخدام أقنعة تصنع لهذه الغاية. لهذا اتصل المفهوم الأوّل للقناع بالطقوس والشعائر الدينية وكان جزءاً من هذه الطقوس الدينية

---

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان. najafi.ivaki@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٢/٢٤هـ.ش= ٢٠١٢/٠٥/١٣م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٦/٠٨ هـ.ش = ٢٠١٣/٠٨/٣٠م

١. mask أوmasque (وmaschera في الإيطالية) و(mascha في اللاتينية)

البدائية التي تهدف، عن طريق السحر، إلى مواجهة الطبيعة. وتجدر الاشارة أنّ القناع في الطقوس الدينية هذه يجسّد الإله المعبود تجسيداً يصبح معه القناع الإله/ القناع.[١] ثم لا نمضي حتّى نرى أنّ القناع يُستخدم في المسرحيّات اليونانية والرومانية والهندية، حيث يضعه الممثّل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية لغرض الإدهاش أو الإخافة، أو تغيير الجلود أو سيماء الوجه، أو اللعب لتغيير الشخصية من أجل إخفاء التعابير والمشاعر، أو وسيلة للإيهام.[٢]

وجدير بالذّكر أنّ القناع المستعمل في المسرحيات والتراجيديات كان يطلق عليه باللاتينية persona وهي كلمة مأخوذة من اليونانيّة prosopon وتعني ما يواجه الوجه والصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين. فتدلّ كلمةpersona على القناع، وعلى الدور الّذي يلعبه الممثّل حين يضع القناع الخاص به. وكان الممثّل يؤدّي عدّة أدوار بتبديل الأقنعة، ومن أهم هذه الأقنعة: قناع الشخص الجلف، والفاسق، والشيخ، والشاب، والابن الأكبر، والجدّ، والمترف الفاسد، والعاقل، والمنافق.[٣] وهكذا انعطف استخدام القناع في القرن السادس عشر من التمثيل المباشر والصريح إلى الترميز العميق الكاشف لماوراء المعنى، وانتقل إلى مفهوم الشخص أو الشخصية persona ثم امتدّ معناه في اللاتينية، ليشمل شخصيّة ما من شخصيّات المسرحيّة. غير أنّ القناع في كلا الحالين أي في الطقوس الدينية والمسرحية كان قائماً على تنكر من يلبسه لشخصه ولذاته، بغية التماهي مع من يمثله القناع واكتساب خصائصه الفاعلة. وكان القناع بذلك تجسيداً لمرجعية يتوخّى إظهارها، علماً بأن المرجعية كانت بداية، ألوهية، أسطورية، أي مما ينتمي إلى الغيب، أو الوهم والخيال.[٤]

ثم جاوز القناع مفهومه المسرحي إلى التماهي مع الشخصية أو التوحّد بها أو التشبّث بصوت الشخصية صاحبة القناع. وقد انتقل هذا المصطلح من الدراما (المسرح) إلى الشعر الدرامي واعتماداً على لفظ persona في الغالب، أي الشخص الّذي تمايز مع الوقت عن مصطلح القناع. هكذا اختار عزرا باوند (١٨٨٥ – ١٩٧٢) أوائل القرن العشرين هذا المصطلح بغرض الدلالة على الشخصية التي يجري على لسانها الشعر في القصيدة والتي تمنح صوت الشاعر بعداً تاريخياً. أي أنّ الكلام صار على

---

١. مجدي وهبة ، **معجم مصطلحات الأدب**، ص ٣٠٤.

٢. عبدالله أبوهيف، **قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث**،ص ١٦.

٣. يمني العيد، **في القول الشعري**، ص ٣٩٦.

٤. **المصدر نفسه**، ص ٣٩٥.

الشخصية التي اعتبرها إليوت (١٨٨٨ — ١٩٦٥) مستقلة في الدراما عن الشاعر، واعتبرها في القصيدة معادلاً موضوعياً لـــ (أنا الشاعر).[١]

هكذا استقر مفهوم القناع بين الغربيين خلال سفره الطويل من الطقوس الدينية والمسرحية والشعر الدرامي إلى قصيدة القناع، حيث يستعمل في النقد الأدبي الحديث «للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان المؤلّف نفسه. والأساس النفسيّ لهذا المفهوم أنّ المؤلف عندما يتكلّم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر الشخصية الكاملة. ويظهر ذلك جلياً في ضمير المتكلّم في الرواية أو في القصيدة، حيث لايشترط أبدا أن يعادل «أنا» الراوي «أنا» المؤلف الحقيقي».[٢]

سابقة البحث:

بداية مقطع بغضّ النظر عن الدّراسات المستقلّة وغير المستقلّة التي كتبت عن أمل دنقل في العالم العربي، نحن أمام دراسات مهمّة عالجت شعر هذا الشاعر من محاور متعددة منها: «شگردهای فراخوانی شخصیّت‌های سنتی و بیان دلالت‌های آن در شعر أمل دنقل» و«التناص في شعر الشاعر المصري أمل دنقل» لعلي نجفي إيوكي، «ناسازواری هنری در شعر أمل دنقل» لسيد رضا موسوي و رضا تواضعي، «جلوه‌های نمادین شکوه و اقتدار گذشته جهان عرب در شعر أمل دنقل» لصادق فتحي دهكردي و ژيلا قوامي، «شورش در شعر أمل دنقل و نصرت رحمانی» لفرهاد رجبي، «گذشته‌ای روشن و آینده‌ای تاریك، پژوهش تطبیقی دو شعر از أمل دنقل و منوچهر آتشی» لعلي اكبر أحمدي، «نمادهای پایداری در شعر معاصر عرب، مطالعه مورد پژوهانه: أمل دنقل» لعلي سليمي وأكرم چقازردي، و«التناص القرآني في شعر محمود درويش و أمل دنقل» لعلي سليمي ورضا كياني.

غير أنّ النظرة اليسيرة إلى هذه الدراسات خليقة بأن تقنعنا بأنّ الّذين درسوا شعر هذا الشاعر الكبير، على كثرتهم، لم يفردوا دراسة شافيّة وكافيّة لجانب تقنيّة القناع في بنيّة شعره، رغم أنّ هذا الموضوع على جانب عظيم من الخطورة و يلعب دوراً بنّاءاً في قصائده؛ لذلك تسعى هذه الدراسة لتسليط الضوء على الجانب الّذى تناساه الدارسون لذا فقد اخترنا أربعة نماذج من الشخصيات التي كان حضورها محوريّاً في نصوصه الشعريّة -تاركين الشخصيّات الأخرى- كشخصية المسيح (ع)

---

[١]. يمنى العيد، **في القول الشعري**،ص ٤٠٠ وأنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، صص ١٨٧-١٩١.

[٢]. مجدي وهبة، **معجم مصطلحات الأدب**، ص ٣٠٤.

للقناع الدينيّ وسبارتاكوس للقناع التاريخيّ وعنترة للقناع الفولكلوريّ والمتنبي للقناع الأدبيّ، محاولين أن نبيّن ماهية قصيدة القناع أسلوبا ومضموناً ومدَى نجاح الشاعر في توظيف هذه الشخصيات في تجربته الشعريّة.

ظهور قصيده القناع في الشعر العربي المعاصر:

إنّ الشاعر العربي، على النقيض من الشاعر الغربي، انتقل من الشعر الغنائي إلى قصيدة القناع والتعبير الدرامي. لكنّنا لا نبعد حين نقول إنّ الاتجاه بالقصيدة الغنائية نحو التعبير الدرامي لم يكن قفزة في الفراغ، وإنّما كان من خلال التواصل والاطلاع على الشعر الأوروبي، حيث نرى بعض الأدباء يميلون، بين فترة وأخرى، إلى السرد القصصي الشعري و استخدام الأسطورة و الشخصيات التراثية في النصف الثاني من القرن الماضي. واتسع هذا الاتجاه منذ بدايات القرن في بعض قصائد خليل مطران وجبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي وإلياس أبي شبكة وعمر أبي ريشه ومحمود طه وغيرهم من الشعراء.[١]

ومن المؤكد أنّ هناك عوامل مختلفة دعت الشاعر العربي المعاصر إلى استخدام تقنية القناع، أهمّها العامل السياسي والاجتماعي؛ فمن المعروف أنّ الوطن العربي يعاني اليوم التخلّف والاستبداد، وحينما ينهج الشاعر في شعره نهجاً ناقداً رافضاً لمواضعات سياسية أو اجتماعية في ظل نظام استبدادي فإنّ التصريح والمباشرة في هذه الحال قد يجرّ على الشاعر ألواناً من الأذى والاضطهاد ويدفعه إلى اللجوء إلى التراث مختفياً وراء الأقنعة التراثية[٢]، دون أن يكون عرضة للهلاك والموت، وتقنية القناع «تمنح الشاعر مجالاً للتعبير، ليفصح عن أفكاره على نحو فني يبعد القصيدة عن المباشرة والسطحية من جهة، وينأى بالشاعر عن أن يكون عرضة للأذى والملاحقة»[٣].

وثانيها العامل الفني، وهو الأهم، ففيه إضفاء مسحة من الموضوعية على القصيدة الغنائية، لذا استعار الشاعر المعاصر بعض تقانات الفنون الموضوعية الأخرى، كفن المسرحية وفن القصّة وفن السينما، فشاعت هذه التقانات في بنيّة القصيدة الحديثه،كالحوار وأسلوب القصّ وتعدّد الأصوات والمونولوج الداخلي والمونتاج، ثم لجأ بعد ذلك إلى استخدام الشخصيات التراثية بصفتها معادلاً

[١]. خليل موسى، **بنيّة القصيدة العربيّة المعاصرة**، ص ٢١٦.

[٢]. درويش الجندي، **الرمزية في الادب العربي**، ص ٤٦٠.

[٣]. علي حداد، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ص ٧٦.

موضوعياً لتجربته الذاتية، فاتّخذها قناعاً يبثّ من خلاله خواطره وافكاره.[١] وثالثها العامل الغربي، وتفصيل ذلك أنّ الشاعر العربي المعاصر التفت إلى تقنية القناع إثر ظهور الحركة التمّوزيّة في الشعر العربي الحديث، وإنّ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا فصلاً من كتاب «الغصن الذهبي»[٢] لـــ «جيمس فريزر» ثم دعوة «إليوت» للعودة إلى التراث، مع مناداته بضرورة ايجاد «المعادل الموضوعي»[٣] تعدّ من الدوافع الأساسيّة نحو اعتماد الشاعر العربي المعاصر العربي على تقنية القناع.[٤] مهما يكن من أمر، كان للمؤثرات الغربية الدور الأكبر لظهور القناع في ساحة الشعر، ومن غير شكّ أن العرب نقلوه من الغرب، وهذا يعني أن القناع وليد التأثر بالشعر الغربي، خاصة الشعر الإنكليزي.

غير أنّ ردّ فعل الأدباء العرب تجاه تقنية القناع لم يكن مقتصراً على التطبيق الشعري بل أثارت هذه الظاهرة اهتمام النّقاد و المنظّرين في الأدب وكانت لها أصداء عظيمة في دراسات أدبية، ولعلّ أول من أشار إشارة غير مباشرة إلى هذا الأسلوب كان علي أحمد سعيد (أدونيس) في مقدمة ديوانه «أغاني مهيار الدمشقي» سنة ١٩٦١. لكنّ هذه الإشارة لم تكن اصطلاحاً لأسلوب القناع بقدر ما كانت معنى له ويبدو أن النّقاد لم ىسىروا إلى ذلك

وأكبر الظنّ أنّ أوّل من أشار إلى القناع إشارة صريحة مصطلحاً أسلوبياً في الشعر العربي المعاصر كان «عبدالوهاب البياتي» في كتابه «تجربتي الشعرية» الصادر سنة ١٩٦٨.[٥] ثم تبعه «صلاح عبدالصبور» في كتابه «حياتي في الشعر» مشيراً إلى «أنه استخدمه مبكراً وربّما كانت قصيدة القناع مدخله إلى عالم الدراما الشعرية»[٦]. ولعلّ أوّل من أنشد قصيدة القناع كان «بدرشاكر السياب» في قصيدته «المسيح بعد الصلب»؛ وأمّا اوّل من استخدمه من النقّاد كان «فاضل ثامر» حيث تحدّث في مقالته[٧] «وجه البياتي عبر الخيّام» عن قناع الخيام في شعر البياتي سنة ١٩٦٩[٨]. ثم تبعه «إحسان

---

[١]. علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربي المعاصر**، صص ٢٠-٢١.

[٢]. the Golden Beough

[٣]. objective correlative

[٤]. أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، صص١٨٧-١٩١ومحمد علي كندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، صص١٤٨-١٥٣.

[٥]. عبد الوهاب البياتي، **تجربتي الشعريّة**، ص ٣٩-٤١.

[٦]. عبد الرضا علي، **دراسات في الشعر العربي الحديث**، ص ١٣.

[٧]. ظهرت هذه المقالة فيما بعد في كتابه «معالم جديدة في أدبنا المعاصر».

[٨]. فاضل ثامر، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر**، صص ٢٦٥-٢٧٢.

في كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» ودرس فيه فصلاً كاملاً، التراث والأقنعة الشعرية، خاصة عند عبدالوهّاب البياتي[١] ثم جاء بعدهما آخرون فلم يخرجوا عمّا تناولاه، ولايسمح المقال أن نذكر أسماءهم ونأتي بآراءهم.

وما نستنتجه من آرائهم الواردة في هذا المجال هو أنّ الشاعر المعاصر يتخذ القناع ليضفي على صوته نبرة موضوعيّة شبه محايدة، تنأى به عن التدفّق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الّذي يحدّد موقف الشاعر من عصره، وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصيّة من شخصيّات تنطق القصيدة بصوتها، وتقدّمها تقديما متميّزا في مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيّل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصيّة لكننا ندرك شيئاً فشيئاً أنّ الشخصية –في القصيدة– ليست سوى (قناع) ينطق الشاعر من خلاله فيتجاوب صوت الشخصيّة المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة. وبتعبير أدق، القناع شخصية استعارها الشاعر من التاريخ والأسطورة، ليتلفّظ بها ما يريد. ذلك لأنّ ضمير المتكلم الّذي ينطق في القناع هو –فيما يفترض على الأقل– صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورة أو المخترعة وليس صوت الشاعر ومع ذلك فالصوت الّذي نسمعه ليس هذا وذاك، وإنّما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً.[٢]

في حين نرى الآخر عندما يحاول التوفيق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر يختار بعض شخصيات تاريخية وأسطورية تصلح دون سواها للتعبير من خلالها، عن المحنة الاجتماعية والكونيّة وقد يسمّي هذه الشخصيات أقنعة، ويعرّف القناع بأنّه «هو الاسم الّذي يتحدّث من خلاله الشاعر نفسه، متجرّداً من ذاتيته، أي أنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية و الرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها».[٣]

على أيّة حال فالقناع وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو تقنية مستحدثه في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامها منذ ستّينات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة، وذلك للحديث من خلال شخصية تراثية، عن تجربة معاصرة بضمير المتكلّم. ولعلّنا لا نجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأنّ هذه التقنية

---

[١]. إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، صص١٢١-١٢٥.

[٢]. جابر عصفور، **أقنعة الشعر المعاصر– مهيار الدمشقي**، ص ١٢٣.

[٣]. عبدالوهاب البباتي، **تجربتي الشعريّة**، صص ٤٠ – ٣٩.

أصبحت اليوم مظهراً من مظاهر الحداثة أو المعاصرة[1] في الشعر العربي المعاصر وقلّما نرى شاعراً عربياً خلال العقدين الأخيرين لم يقبل على استخدامها في نصوصه الشعرية.[٢]

ومن جملة الشعراء العرب المعاصرين الذين قاموا بتوظيف القناع عند استدعائهم للشخصيّات التراثيّة أمل دنقل المصري الّذي يمثّل صراع الإنسان العربي مع الواقع والحياة والمجتمع والموت.. بكلّ أشكاله وألوانه؛ فعلى الرغم من الحياة القصيرة التي عاشها الشاعر (١٩٤١-١٩٨٣)، إلا أنّ تجربته كانت غنيّة نتيجة ما مرّ به من معاناة وما قاساه من عذاب، ابتداء من مرحلة الطفولة وحتى مماته.[٢] فقد نظم شعره في فترة زمنيّة قصيرة هي فترة الهزائم والاهتراء والتفسخ... التي لا تزيد على عقدين: عقد الستينات و السبعينات، وعكس في شعره كل ذلك فجاء خير معبّر عن تطلعات الشعب العربي وهمومه وآماله وطموحاته؛ كيف لا وهو يرى أن الشعر يأخذ ماهيّته الأساسيّة من صلته بالناس؛ لأنّ له دوراً اجتماعيّاً وسياسيّاً يجب أن يلعبه وأن يكون متصلاً بجماهير الناس قريباً من إدراكهم، لذلك التزم الشعر كوسيلة للتعبير عن الثورة والتعيير وعن هموم الوطن والدفاع عن عروبة مصر.[٣] وانطلاقاً من موقف أمل دنقل الاجتماعي والسياسي أخذ النقاد يطلقون عليه القاب متعدّدة كـــ «شاعر على خطوط النار»، «عازف على أوتار الغضب»، «أمير لشعراء الرفض»، و«شاعر الرؤية الموجعة». وعلى مستوى اللغة الشعريّة كان الشاعر –في اعتقاد قرّائه– شاعراً مباشراً يهتمّ بقضية التوصيل ويبتعد عن الغموض و التعميّة.[٤]

وفي ما يتعلق بمراحل أمل دنقل الشعريّة يمكن القول بأنّ شعره ينقسم إلى أربعة اتجاهات متداخلة: الاتجاه الأوّل هو الاتجاه الرومانسي الّذي يغلب عليه الطابع الشخصيّ ويتناول عهد الصبا وطهارة الحب البريئ الخائب فيتمثل في ديوانه الأوّل «مقتل القمر». والاتجاه الثاني يشمل مرحلة الصراع بين

---

[1] . Modernism

[٢]. عبدالله أبوهيف، **قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث**،ص٨.

[٢]. عطا محمد أبو جبين، **شعراء جيل الغاصب**، ص ٢٩٥.

[٣]. ميشال خليل جحا، **أعلام الشعر العربى الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، صص٢٤٢-٢٤١.

٤.عبدالسلام المساوي، **البنيّات الدالة في شعر أمل دنقل**، صص١٤و١٦.

٥. ميشال خليل جحا، **أعلام الشعر العربى الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، صص٢٤٧-٢٤٩.

الذاتي والعام ويتمثل في ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، حيث يغلب عليه طابع الواقعيّة ويعالج فيه هموم الحياة اليوميّة. والاتجاه الثالث يتمثل في ديوانه «تعليق على ما حدث» و«أقوال جديدة عن حرب البسوس» الذي يضمّ القصيدة الشهيرة «لا تصالح» وفيها دعوة لرفض الصلح مع إسرائيل. والاتجاه الرابع يتناول ذوبان الذات في الموضوع أو اندماج الخاص والعام، بحيث أنّ شعره يتخطّى الدائرة الذاتيّة وهموم الذات ليخرج إلى دائرة الإنسانيّة الشاملة وتتمثّل هذه المرحلة في ديوانه «العهد الآتي».[5]

١- قناع الشخصية الدينيّة، المسيح نموذجاً

إن أمل دنقل تقنّع بشخصية المسيح (ع) خلال آلية «القول» في أقصر قصائده وهي قصيدة «عشاء»، فنراه يرتدي قناع المسيح ويخفي وجهه ويتّحد معه وأخذ يتحدّث بلسانه، حيث يخيل إلى القاريء أن المتكلم هو المسيح نفسه والحال أنّ المتكلم هو الشاعر:

قصدتُهُم في موعد العشاءْ/ تطالعوا لي برهة،/ و لم يردّ واحدٌ منهم تحية المساء!/ ...وعادت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة/ في طبق الحساءْ/ ... نظرت في الوعاء:/ هتفتُ: «ويحكم .. دمي/ هذا دمي .. فانتبهوا»/ .. لم يأبهوا!/ وظلّت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة/ وظلت الشفاه تلعق الدماء![1]

كما يلاحظ أنّ الشاعر اختار فعل «قصد» في بداية قصيدته ليجعل القاريء متقبّلاً بأن هذه الزيارة كانت حميميّة العلاقة التي تربط بين الشاعر وهؤلاء الأصدقاء، وهي نفس العلاقة التي ربطت بين المسيح وتلاميذه الّذين تناول معهم عشاءه الأخير. وكما أنكر تلاميذُ المسيح معلّمهم ليلة العشاء الأخيرة بداية من يهوذا وانتهاءً ببطرس، حيث قال لهم المسيح «كلّكم تشكون فيّ في هذه الليلة لأنه مكتوب أني أضرب الراعي فتتبدّد خراف الرعيّة»[2]، كذلك فعل أصدقاء الشاعر الّذين تنكروا له وتجاهلوه؛ إضافة إلى ذلك أن الشاعر في نصه الشعري يتناصّ مع قول المسيح ليلة العشاء الأخير، حيث «أخذ (المسيح) خبزاً وشكر وكسره وأعطاهم قائلاً: هذا هو جسدي الّذي يبذل عنكم اصنعوا هذا لذكري وكذلك الكأس أيضاً بعد العشاء قائلاً: هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي الّذي يسفك

---

[1]. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص ٥٩.

[2]. **الكتاب المقدس، إنجيل متي**، ٢٦ –٣١.

عنكم..»[1] كل هذا يدفعنا الى الاعتقاد إلى أنّ الشاعر استلهم شخصية المسيح استلهاماً متوازياً ليعمّق احساس القاريء بغدر أصحابه وخيانتهم له.

غير أنّ هذه المسألة لا تنتهي هنا، بل سرعان ما نفاجأ بأنه قد بدأ في التخالف معه لحظة التحام الشخصيّتين؛ لأنه قام بالانزياح في المرحلة الاخيرة من شعره؛ فاذا كان المسيح قد سامح من أسلمه ومن أنكروه ووهبهم دمه راضياً، حيث «أخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلّكم؛ لأنّ هذا هو دمي الّذي ، يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا»[2] فإنّ الشاعر لم يقبل هذه التضحية؛ حيث استنكر خيانة أصحابه له وكلمات (ويحكم، فانتبهوا، لم يأبهوا!) تشهد على ذلك، ثم إنّه لم يسامحهم على شرب دمه؛ لأنه لا يملك صفاء قلب المسيح. بناءاً على ذلك فالعلاقة بين الشاعر والشخصية المتقنّع بها علاقة جدلية تعتمد على النفي والاثبات في آن.[3] و في تفسير آخر أنّ الشاعر أراد أن يصوّر الشتات والفرقة بين العرب، ثم يجسّد بشاعة اليهود، الّذين يشربون دماء غير اليهود في أعيادهم الدينيّة[4]. فإن استعمال الإمكانات الطباعية بدءاً بوضع النقط المتتالية واستخدام علامات الترقيم يقترب بنا إلى هذه القراءة.

والملاحظة الأخرى هي أنّ الشاعر بقدر ما كان حريصاً على التقنّع بشخصية المسيح، كان معنياً أيضاً بالتّناص مع كلامه، حيث أصبح التناص فاعليّة خلّاقة في نصه الشعري وهذا يعود بنا إلى أنّ «تقنية القناع إحدى تجلّيات فاعلية التناص، مع شيء من التوسّع؛ لأن المبدع عندما يستدعي شخصية ما، فهو يجري عملية تناصية معها في أقوالها أو أفعالها أو مواقفها وأفكارها.»[5] والحق أن المسيح فرض على أمل دنقل معجمه ولغته الخاصة، مهما حاول الشاعر أن يُضفي عليه ملامح المعاصرة وسمات الحداثة.

ومهما يكن من أمر إنّ فقد استلهم الشاعر شخصيّة المسيح استلهاماً متوازياً ثم استلهاماً متعارضاً في نصّ واحد وحاول أن يعبّر من خلال هذا القناع عن كراهيّته أصحابه وخيانتهم له وقت الضّيق بأسلوب غير مباشر. في حين خلق نصاً دراميا بما فيه من مناجاة وحوار ومفارقات، اعتماداً على

---

[1]. **المصدر نفسه** ٢٢: ١٩-٢٠.

[2]. **المصدر نفسه** ٢٦: ٢٧-٢٨.

[3]. أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعريّ**، صص ١٧٨-١٧٩.

[4]. عاصم محمد أمين بني عامر، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، ص ١١٠.

[5]. محمد علي كندي، **الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث**، ص ٣٦٦.

التجربة التراثية وشخصية المسيح. فالمسيح حاضر في النص الشعري المتأرجح بين التراث والمعاصرة وبين الخفاء والتجلّي.

٢ – قناع الشخصيّة التاريخيّة، سبارتاكوس نموذجاً

إنّ أمل دنقل تعامل مع شخصيّة تاريخيّة سبارتاكوس[1] كقناع وتحرك من خلال هذا الثائر الروماني في كل مساحات قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» وقام بناؤها عليه. فهي شخصيّة رئيسة تتمحور قصيدة الشاعر حولها فاتّحد معها ولم يتكلّم «عنها» بل تكلّم «بها» في نصه الشعري. فسبارتاكوس عند الشاعر رمز تجتمع فيه الدلالات والإيحاءات المتعدّدة أكثر من مستوى الدلالة و الإيحاء سواء على مستوى التجربة السياسيّة و الاجتماعيّة المعاصرة أم على مستوى التجربة الإنسانيّة بوجه عام. ومن الطريف أنّ سبارتاكوس «هو الرمز الأجنبي الوحيد الّذي نجح أمل دنقل في أن يتّحد معه، ويتحدّث بصوته نتيجة لتوافر الأبعاد الإنسانية الكبيرة في شخص الثائر سبارتاكوس، التي لاقت هوى في نفس الشاعر ولمست أعماقه».[2] ومن جرّاء ذلك فإن الشاعر يتقمّص صوته وتجربته ترميزاً شاملاً فيبدأ بتحقيق وحدة القصيدة العضوية بأفضل ما يكون متماهياً مع فكرة الناقم على طغيان السادة والثائر من أجل تصحيح الأوضاع الخاطئة. لهذا يبدأ قصيدته بضمير «المتكلّم» على سبيل النجوى والمونولوج الدرامي ويقول:

---

[1]. إنّ «سبارتاكوس» عبد ثائر ثار في وجه القيصر الظالم، ورفض الخضوع له، مع معرفته المسبقة بعدمية ثورته، وإنها محكوم عليها بالفشل، فهو أحد العبيد المصارعين، وكان الرومان قد أنشأوا مدرسة في «كبوا» للمصارعين، رجالها من الأرقّاء، تدربوا فيها على صراع الحيوانات، أو صراع بعضهم بعضاً في حلبات خاصة وقد نجح في الهرب ثمانية وسبعون عبداً، وتسلحوا، واحتلوا أحد سفوح بركان «فيزوف»، واختاروا لهم قائداً هو«سبارتاكوس» يقال فيه:«لم يكن رجلاً شهماً شجاعاً وحسب، بل كان إلى ذلك يفوق الوضع الذي كان فيه، ذكاء في العقل ودماثة الأخلاق. وأصدر هذا القائد نداءً إلى الأرقّاء في إيطاليا، يدعوهم إلى القوّة، وسرعان ما التفّ حوله سبعون ألفاً، ليس فيهم إلا من هو متعطش للحريّة والانتقام، فزحف على روما، ولم يكن يخفى عليه أنّه يقاتل إمبراطورية بأكملها، وأيقن سبارتاكوس أن لا أمل له في الانتصار على هذه الجيوش الجرارة، التي أعدّتها روما، فانقضّ على جيش «كراسس»، وهو القائد الروماني القدير، الذي بعث لملاقاة سبارتاكوس، وألقى بنفسه في وسط الجيش، مرحباً بالموت في المعمعة. (مصطفى عبادي، **محاضرات في التاريخ الروماني**، صص ٨٩ – ٩٠)

[2]. أحمد الدوسري، **أمل دنقل شاعر على خطوط النار**، ص ١٣٢.

المجد للشيطان.. معبود الرياح/ من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»/ من علّم الإنسان تمزيق العدم/ من قال «لا» .. فلم يمت؛/ وظلّ روحاً أبدية الألم![1]

والشاعر يفاجيء المتلقّي بعبارة لم يألفها وهي «المجد للشيطان»! لأنّ فيها تحطيم للنموذج التراثي القائم على مقولة ‹‹اللعنة على الشيطان›› و معارضة للموروث الديني القائل: «المجد للّـــــه في الأعالي وعلى الأرض السلام، و بالناس المسرّة»[2] فعبارة «المجد للشيطان» تقف على طرف نقيض لأصل «المجد للّه»، وهذا ما يعود بنا إلى القول بأن الشاعر يكره تشبّث العوام بالمسلّمات وخضوعهم للمقدّس، دون السماح لأنفسهم بالتفكير في كلّ ذلك. «فالشاعر لم ير مجتمعه إلا خانعاً ذليلاً مسلوب الحرية، تملى عليه إرادته من قوى عليا، فحاول أن يستفزّهم بقلب المقدّس، وتحويله إلى ضدّه، ورفع الشيطان إلى مصادف المقدّسات، وكل ذلك لتحفيز العقل العربي على التفكير، وتدبّر ما حوله، وبالتالي الوصول إلى الحقيقة عن طرق رفض الواقع والثورة عليه».[3]

وهكذا يصبح من المقبول، بل ربّما من المسلّم به أن سبارتاكوس (أمل دنقل) أراد أن يقول: المجد لكلّ إنسان رافض و متمرّد طامح إلى مصير أفضل وحياة أكرم ولو يعلم أن الهلاك محتوم عليه. والواقع «أن أمل دنقل لا يعني طبعاً مجرّد تمجيد الشيطان وإنّما يستخدم معادلاً موضوعياً يجسّد دعوته للتمرد والعصيان».[4] لهذا صورة الشيطان هنا انزياحيّة رمزيّة، تنطبق على كلّ من يرفض إرادة المستبدّين والسلطة الغاشمة، ويدافع بالتحريض على الحق، على نقيض ما كانت عليه صورته في الدلالة الدينية، وهو يستحقّ التمجيد؛ لأنه المعلّم الاوّل للرفض.

ثم يواصل الشاعر كلماته الأخيرة مرتدياً شخصيّته التراثية ومخفياً وجهه ومتّحداً به ومتحدّثا بلسان هذه الشخصية التاريخية ويقول:

معلّق أنا على مشانق الصباح/ وجبهتي -بالموت- محنيّة/ لأنني لم أحنها .. حيّة!/ يا إخوتي الّذين يعبرون في الميدان مطرقين/ منحدرين في نهاية المساء/ في شارع الإسكندر الأكبر/ لاتخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إليّ/ لأنكم معلّقون جانبي .. على مشانق القيصر.[5]

---

[1]. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص ١٤٧.

[2]. **الكتاب المقدس**، إنجيل لوقا، الإصحاح الثاني، ١٤.

[3]. عاصم محمد أمين بني عامر، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**،ص ١٣٧.

[4]. نسيم مجلي، **أمير شعراء الرفض**، صص ٦٥،٦٦.

[5]. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، صص ١٤٨ – ١٤٧.

والنظرة الفاحصة للفقرة الشعرية السابقة تؤكد أن سبارتاكوس (أمل دنقل) يخاطب الجماهير محاولاً بثّ روح التمرد والثورة فيهم اعتقادا بأنّ المجد والعظمة يرتبطان بمنطق الرفض والتمرد، فلتكن الثورة وليكن التحدّي شرفاً للانسان وطريقاً إلى الألم الابدي! كما يكشف النص الشعري عن الكره الشديد للشاعر لذلك الصمت القاتل والإحساس المميت المسيطر على تلك الجموع الغفيرة من أبناء جلدته، فهو يحشد الصورة تلو الأخرى لتأكيد فكرته التحريضيّة الرافضة على لسان العبد سبارتاكوس من دون أن يعمد إلى سرد تقريري أو حكاية محبوكة. ثم نرى سبارتاكوس (أمل دنقل) يخاطب القيصر أي الديكتاتور الّذي كان يعمل على القضاء على الجمهورية الديمقراطيّة[١] ويقول له:

أيها القصير العظيم: قد أخطأت .. إنّي أعترف/ دعني —على مشنقتي— ألثم يدك/ ها أنذا أقبّل الحبل الّذي في عنقي يلتفّ/ فهو يداك، وهو مجدك الّذي يجبرنا أن نعبدك/ دعني أكفّر عن خطيئتي/ أمنحك —بعد ميتي— جمجمتي/ تصوغ منها لك كأساً لشرابك القويّ...[٢]

واللافت للنّظر أن خطاب سبارتاكوس (أمل دنقل) موجّه إلى القيصر (الحاكم العربي) على أساس التعبير بالمفارقة، أي أنّ الكلمات الصادرة عنه يقصد منها عكس المنطوق به. فإنّ سبارتاكوس (أمل دنقل) يسخر من جبروت هذا القيصر الحاكم العظيم المستبد، الّذي بنى مجده على الظلم والجبروت، وهو الّذي يدمّر كل العالم في سبيل الحفاظ على ذلك المجد المزيف وبالأحرى أنّ في قصيدة القناع هذه، نوعاً من التهكم والسخرية والمفارقة حيث قيل عنها «إنّها أشحن قصائد القناع بعناصر المفارقة»[٣] فجاء الخطاب للقيصر بصورة يحاول فيها المتحدّث التماس الرحمة والمغفرة، بينما لم تكن هذه التذّللات إلّا سخرية من القيصر وبالتالي فهي تأليب للجماهير على الظالم المستبد؛ و لهذا أراد المتحدث عكس المنطوق به، وهذه طريقة شعراء الرافضين في التعبير عن احتجاجهم على الواقع المرفوض.. وهم يؤلّبون الطغاة على الطغيان بتمجيد الطغيان، ويؤلّبون العبيد على العبوديّة بتمجيد العبوديّة .. وهذه بلاغة الأضداد على حد تعبير لويس عوض.[٤]

هذا من جانب، ومن جانب آخر أنّ الشاعر في قصيدة القناع هذه، قام بالتحوير في واقعة تاريخيّة تتعلّق بسبارتاكوس؛ فالتاريخ يدلّنا بأنه مات قتيلاً في آخر معاركه، و لم يتعرّف أحد على جثته، لكنّ

---

١. نسيم مجلي، **أمير شعراء الرفض**، ص ٧٣.

٢. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص ١٥٠.

٣. جابر قميحه، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، ص ٢٢٠.

٤. نسيم مجلي، **أمير شعراء الرفض**، ص ٧٦.

الشاعر جعل حياته تنتهي على حبل المشنقة، و من غير شك أن لهذه المخالفة و الانزياح مقتضى فنيّاً؛ فالموت البطيء على الصليب يزيد من تعميق مأساة هذا العبد المتمرد على الطغيان، ويعطيه الفرصة ليقول كلماته الأخيرة.[١] إضافه إلى ذلك أنّ سبارتاكوس المتقنّع به يختلف عن سبارتاكوس التاريخي في موضوع آخر؛ لأنه في التاريخ امتاز بموقفه الرافض لحكم القيصر، لكنّ الشاعر صوّره طالباً الاعتذار من القيصر ويخضع له ويذرف دموع الندم أمامه، ويوجّه الناس إلى الخضوع والاستسلام والخنوع والرضى بعيش، الذلّ حيث ينتهي التمرد والصمود والثورة إلى لاشيء! والسبب واضح للعيان؛ لأنّ أسلوب الشاعر–كما أسلفنا– يقوم على المفارقة والسخرية المرّة والتهكّم، فكلّ ما يطلقه سبارتاكوس من اعتراف وإذعان يتحوّل إلى ضدّه.[٢] وهذا أسلوب فيه من الجدة والطرافة أكثر من التبعية والتقليد.

وبناء على ما أسلفناه يمكن القول بأنّ الشاعر استلهم وجه سبارتاكوس وتبرقع به وحاول من خلاله أن يبثّ فكرته التحريضيّة وسعى أن يعبّر عن تجربة الإنسان العربي الرافض لكل ما تقوم به سلطاته الغاشمة والتلاعب بمصيره. لهذا اختار أسلوب المونولوج الدرامي، فالصوت الّذي يهيمن على قصيدته هو صوت القناع (سبارتاكوس)، ولذلك يتوسّل الشاعر بضمير المتكلّم وحده «أنا» الّذي يتيح له أن يتعرف التجربة من الداخل، فيرفض الواقع الاجتماعي بسخرية مأساوية. ومن هذا المنطلق ابتعد عن الصوت الأحادي والمباشرة وأضفى على عمله الشعري شيئاً من الموضوعيّة وتعدّد الأصوات والغموض الفنّي وأبرز أسلوباً درامياً ممتازاً.

٣– قناع الشخصيّة الفولكلوريّة، عنترة نموذجاً

تقمّص الشاعر أمل دنقل شخصيّة فولكلوريّة لـ«عنترة» عبر تقنية القناع المركب في قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، فالقصيدة تكاد تعدّ أشهر قصيدة عربية كتب عن هزيمة ١٩٦٧، إذ تمتاز بتعدّد المستويات والأصوات والأبعاد والعلاقات الدّرامية. والشاعر بناها على حواره مع «زرقاء اليمامة[٣]»، و يستعين فيها بالتعالق النصّي مع شخصيّات أخرى من مثل الملكة زنوبيا، نموذج الجندي

[١]. جابر قميحه، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، ص ٢٣٤.

[٢]. عبدالسلام المسّاوي، **البنيّات الدالة في شعر أمل دنقل**،ص١٦٩، وجابر قميحه، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، صص ١٥٨-١٥٩.

١. إنّ زرقاء اليمامة شخصية يضرب بها المثل في قوة البصر، قيل «أبصر من زرقاء اليمامة» وهي امرأة من جديس من أهل اليمامة(جو)، (وجو اسم لليمامة). يقال إن حسان تبع سار من اليمن بجيشه لقتال قبيلتها، فلما صاروا من جو على مسيرة ثلاث ليال، صعدت الزرقاء فنظرت إلى الجيش، وقد أمروا أن يحمل كل رجل منهم شجرة يستترون بها

المدافع عن وطنه وخاصة عنترة بن شدّاد ولعلّ صوت الشخصيّة الأخيرة هو المهيمن على مقاطع القصيدة.

وممّا لايدع مجالا للشك أنّ عنترة شخصية فولكلورية شعبيّة ثريّة وحافلة، بل جامعة للمتناقضات؛ فهو الفارس المغوار والعبد الذليل، والعاشق المعبد والحبيب الفائز[١]، لكنّ الخطاب الشعري والبنية الكليّة للنصّ هما السبيل الوحيد لكشف الجوانب التي يريد الشاعر التركيز عليها عبر سياقه الشعري؛ لأنّ السياق هو الفصل الوحيد في تحديد الدور المقصود.

على أيّة حال يلوح لنا أن صوت الشاعر في بداية القصيدة تداخل بصوت جندي قاسى مصائب الحرب وعاد يشكو للزرقاء –رمز القوى القادرة على الكشف والتنبؤ واستشراف المستقبل– ثقلَ العار الّذي صار يحمله وهو مثخن بالجراح التي أصابته وأصابت شعبه فيقول:

أيّتها العرّافة المقدّسة ../ جئت إليك.. مثخناً بالطعنات والدماء/ أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة/ منكسر السيف، مغبّر الجبين و الأعضاء/ أسأل يا زرقاء../ عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء/ عن ساعدي المقطوع.. وهو مايزال ممسكاً بالراية المنكسة/ عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاة على الصحراء/ عن الفم المحشوّ بالرمال والدماء؟!!/ أسأل يا زرقاء../ عن وقفتي العزلاء بين السّيف.. و الجدار!/ عن صرخة المرأة بين السّبي و الفرار!/ تكلّمي أيتها النبية المقدّسة/ تكلّمي.. باللّه.. باللعنة .. بالشيطان/..تكلّمي .. لشدّ ما أنا مهان.[٢]

ثمّ إن الجندي المتكلم الزاحف إلى زرقاء فوق الجثث المتراكمة قد تحوّل إلى عنترة، أو إنّه قد توحّد معه ليربط بين الماضي والحاضر في نسيج القصيدة وبنيتها ليؤكد على استمرار الطبقيّة البغيضة وجنايتها على حياة هذه الأمّة من منظور اجتماعي، وليبوح بأسرار نكسة حزيران والذلّ الّذي لحق الإنسان

ليلبسوا عليها فقالت: يا قوم لقد أتتكم الشجر، أو أتتكم حمير، فلم يصدقوها فقالت على مثال الرجز:

أقسم بالله لقد دبّ الشجر ... أو حمير قد أخذت شيئاً يجر

فلم يصدقوها. فقالت أحلف بالله لقد أرى رجلاً ينهش كتفاً، أو يخصف النعل، فلم يصدقوها، و لم يستعدوا حتى صبّحهم حسان فاجتاحهم، فأخذ الزرقاء فشقّ عينها فإذا فيها عروق سود من الإثمد، و كانت أول من اكتحل بالإثمد من العرب.(أبوالضل أحمد بن محمد الميداني، **مجمع الأمثال**، ص ٥١٨).

[١]. شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي**، صص ٣٧٤ و أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، صص ٤٢٢-٤٢٤.

[٢]. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، صص ١٥٩-١٦٠.

العربي بسببها من منظور قومي، لهذا توحّد مع هذه الشخصيّة الفولكلوريّة وحاول أن يستدعي جزءاً من حياة الحرمان التي ضاقها الشخصيّة المتقنّع بها بأيام العبوديّة في قبيلة عبس فيقول على لسانه:

قيل لي «اخرس..»/ فخرستُ.. وعميتُ.. وائتممتُ بالخصيان/ ظللتُ في عبيد (عبس) أحرس القطعان/ أجتزّ صوفها../أردّ نوقها/ أنام في حظائر النسيان/ طعاميَ: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة./ و ها أنا في ساعة الطعان/ ساعة أن تخاذل الكماة .. والرُّماة.. والفرسان/ دعيتُ للميدان!/ أنا الّذي ماذقتُ لحم الضان../ أنا الّذي لاحول لي أو شان../ أنا الّذي أُقصيتُ عن مجالس الفتيان،/ أُدعَى إلى الموت.. و لم أدع إلى المجالسة!!/ تكلّمي أيتها النبية المقدسة/ تكلّمي.. تكلّمي../ فها أنا على التراب سائل دمي.[١]

كما يلاحظ أن الشاعر لا يشير إلى «عنترة» تصريحاً، ولا يذكره باسمه، بل يلمح إليه ضمناً حين يذكر«عبيد عبس»، ويقنع بالإيماء إليه مع استعانة بمقابلات تصويرية غزيرة الدّلالة: من يرعى الإبل ويجتزّ وبرها، ثم يكون طعامه الكسرة والتمرة! ومن ينام في حظائر النسيان ثم يُدعى الى الميدان! ومن ينكر ساعة المجالسة ثم يذكر ساعة الموت![٢] لهذا استوحى الشاعر صورة عنترة بإشعاعاها الأصلية والمضافة، دون أن يعمد إلى السرد التقريري أو الحكاية المحبوكة.

مضافاً إلى ذلك أن الشاعر قام باستدعاء شخصية «عنترة» مستخدماً آلية «الدور» المتبلورة في تقنية القناع، مكتفياً بدورها واسم قبيلتها دون التصريح باسمها المباشر، ويلاحظ «أنّ آلية الاستدعاء قد تناسب تناسباً واضحاً مع السياق، نظراً لأن الاسم المباشر لعنترة بن شدّاد، يحظى بقدر كبير من صفات العزّة و الشرف في الوعي الجمعي، لا تتناسب مع عا لم العبودية والذل الّذي يلحّ الشاعر على تصويره في هـــذا الجزء مـــن النص.» فضلاً عـــن أنّ ذكر الشاعر لاسم القبيلة «عبس» مصاحباً لدور «العبودية» في قوله: «ظللتُ في عبيد عبس» يدلّ على أن دور العبوديّة هو الدور المخصّص لعامة الشعب ومعظم أفراد القبيلة، وأنه ليس مقصوراً على عنترة وحده، والحال أنّ التداعيات الدلالية لمادة «عبس» والتي تثير في الذهن معاني التجهّم والشدة، وتقطيب ما بين العينين، تتفق تماماً مع دلالة السياق العابسة والبائسة المعبّرة عن الشعب الكادح المطحون.[٣]

---

[١]. **المصدر نفسه**، صص ١٦١-١٦٢.

[٢]. محمد فتوح أحمد، **واقع القصيدة العربيّة**، صص ١٥٥-١٥٦.

[٣]. أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعريّ**، ص ٨٩.

ثم معرفتنا بأنّ تاريخ القصيدة هو ١٩٦٧/٦/١٣ ينبيء عن معادل عنترة، و هو المقاتل العربي (والإنسان العربي) الّذي ظلّ خارج دائرة التأثير في القرار، وعندما نشبت الحرب طلب إليه أن يقاتل وأن يردّ الأعداء! لقد أهملوه وعند الحرب تذكّروه، فأي نصر يتوقّع منه؟! بناءً على ذلك يمكن لنا القول بأن شخصية عنترة كمعادل موضوعي للمواطن العربي الكادح الّذي لا يهتمّ بوجوده أحد من الحكام حتّى تقع الكارثة، فيهرعون إليه مستنجدين، ويبدأ التغنّي بالعامل والفلاح والشعب الأصيل و..! بعبارة أدق جعل أمل دنقل «عنترة» رمزاً للشعب العربي؛ فقد ترك هذا الشعب (عنترة) مهملاً في المراعي، ليس له إلاّ أحقر الأعمال التي لا تسمن و لا تغني من جوع، وعندما جدّ الجدّ دُعي للنزال، فأنّى يكون ذلك؟! وأشدّ إيلاماً وتناقضاً من ذلك الإلحاح عليه بأن يلقي بنفسه إلى الموت و قبل ذلك كان منبوذاً![1]

وفي الجملة، أخذ أمل دنقل في هذه القصيدة من القناع وسيلة للتعبير عن تجربة «حرب حزيران» بصورة رمزية وغير مباشرة، وذلك الحديث من خلال شخصيّة شعبيّة وفولكلوريّة لعنترة، وبهذه العمليّة خفّف من حدّة الغنائيّة والمباشرة وأضفى على صوته نبرة موضوعيّة ومسحة من الغموض والإبهام. في الوقت نفسه حاول أن يتحدّى عبر هذه الشخصيّة المتقنع بها القضايا السياسية والاجتماعيّة ويعبّر عن أسباب النكسة في العلاقة بين المواطن والسلطة؛ وهذا ما يدعونا إلى الاعتقاد إلى أنّ تقنية القناع جعلت النص الدنقليّ قابلاً لتعدّديّة القراءات النقديّة.

٤- قناع الشخصيّة الأدبية، المتنبي نموذجاً

استدعى أمل دنقل شخصيّة المتنبّي في قصيدته «من مذكرات المتنبّي في مصر» وحاول أن يعبّر من خلاله عن تجربة سياسية معاصرة، وهذا يعني أن البعد السياسي من بين أبعاد شخصية المتنبي كان أكثر أهمية له. استخدم الشاعر شخصيته التراثية كقناع أراد من خلاله إيصال مجموعة من المواقف والآراء المنشودة في إطار الاستغراق الكلّي. لذلك جعل هذه الشخصيّة عنواناً على مرحلة تمرّ بها مصر والبلاد العربيّة في الستينات وتحديداً بعد نكسة ١٩٦٧.[2]

[1] خالد الكركي، **الرموز التراثيّة في الشعر العربي الحديث**، ص ٥٦ و عاصم محمد أمين بني عامر، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، ص ٦٦.

[2]. ثائر زين الدين، **ابوالطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر**، ص ٤٦.

غير أنّ المتنبّي عند شاعرنا لا يجرّب حياة ذهبيّة مملوءة بالخير والعطاء جنب سيف الدولة (رمز المجد العربي الأصيل والفروسية العربية المنتصرة)، بل يعيش عند كافور الإخشيدي الحبشي (رمز الخزي والعار والكسل الّذي كان يكيل له الوعود ويماطله دون أن يعطيه شيئاً). وهذا ما جعل أمل دنقل يستفيد من رحلة المتنبي إلى مصر والتحاقه ببلاط كافور واحتقاره له مع اضطراره لمدحه، مع استعارة حبس كافور للمتنبي في سياق شعري جميل وبإسلوب قصصي ناجح مع الاستعانة بتقنية القناع من بداية قصيدته حتى نهايتها، حيث يقول على لسان المتنبي:

أكره لون الخمر في القنّينة/ لكنني أدمنتها.. استشفاء!/ لأنني منذ أتيت هذه المدينة/ وصرت في القصور ببغاء!:/ عرفت فيها الداء!!/ أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور/ ليطمئنّ قلبه؛ فمايزال طيره المأسور/ لايترك السجن ولايطير!/ أبصر تلك الشفة المثقوبة ووجهه المسودّ. والرجولة المسلوبة/ .. أبكي على العروبة![1]

ومن خلال الفقرات الماضية يبدو أنّ أمل دنقل أخذ يتحدّث من خلال قناع المتنبي عن دوره الذليل في بلاط كافور وكراهيته لهذا الدور وقهره عليه، فيرى أن دوره ينحصر منذ أصبح شاعراً للقصر في كونه «ببّغاء» يردّد ما تطلبه السلطة، فهو –كشاعر- مقهور ومجبر على التغنّي ببطولات كافور الموهومة، والحال أنّه يعلم أنّ هذا الحاكم لايستحقّ مدحاً؛ إذ لايرى فيه ملامح البطل القادر على تحقيق آمال العرب، فيبكي على العروبة.

وبما أنّ شاعرنا أمل دنقل مثقل بمشاعر الهزيمة والانكسار إثر نكسة ١٩٦٧، فيسقط هذه المشاعر الأليمة على شخصيّة المتنبي الفنّان الأسير الّذي تجبره السلطة الغاشمة التي تتمثّل في كافور الإخشيدي على أن ينشد فيه المدائح.

يوميء، يستنشدني، أنشده عن سيفه الشجاع/ وسيفه في غمده .. يأكله الصدأ!/ وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفيء؟ أسير مثقل الخطى في ردهات القصر/ أبصر أهل مصر../ ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع![2]

النصّ الّذي بين أيدينايبّين لنا أن الشاعر استخدم في هذا الجزء نوعاً من المفارقة، إذ إنّ كافور يمثّل النموذج الأعلى للحاكم القوي الشجاع، فتعلّقت آمال الشعب به، وتقدم إليه بالمظلمات والرقاع!

---

[1]. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص ٢٣٧.

[2]. **المصدر نفسه**، ص ٢٣٨.

والحال أنّه يمثّل السلطة الضعيفة العاجزة المهزومة، التي تحاول تغطية ضعفها وعجزها بلون من الدّعاية الزائفة.

ومن الملاحظ أنّ أمل دنقل يسعى للالتحام العميق بشخصيّة مستدعاة عن طريق القناع، حيث يتحوّل هذا الالتحام في الجزء الباقي من النصّ إلى رابط شكليّ يعتمد على «التناص» الّذي يسيطر عليه صوت الشاعر المعاصر فيقول على لسان المتنبي:

عيد بأية حال عدت يا عيد؟/ بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟/ «نامت نواطير مصر» عن عساكرها/ وحاربت بدلاً منها الأناشيد!/ ناديت: يا نيل هل تجري المياه دماً/ لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟/ عيد بأية حال عدت يا عيد؟[1]

كما هو واضح أنّ الشاعر يتناص مع دالية المتنبي الشهيرة التي نظمها في هجاء كافور قبل أن يرحل عن مصر، حيث قال:

عيد بأيه حال عُدتَ يا عيد ... بما مضى أم لأمر فيك تجديد
نامت نواطير مصر عن ثعالبها ... فقد بشمن وما تفنى العناقيد[2]

وهذه العملية في نهاية القصيدة تدفعنا إلى الإعتقاد بأنّ أمل دنقل حريص على الالتحام بالشخصية المتقنّع بها. غير أنه قام بتحوير في نصّ مستدعَى لتلاؤم الغرض الّذي يرمي إليه؛ لأنه «أراد أن يدين سياسة اليهود وتخاذل المؤسسة العسكرية عن حماية البلاد»[3]، بتعبير آخر إنّ الهمّ الفكري القابع في ذاكرة الشاعر هو أن السُّلطة المصريّة في ذلك الوقت كانت أشبه بالحارس النائم الّذي يبدو مخيفاً وإن كان لايملك الدّفاع عن نفسه في حقيقه الأمر؛ لأنها قد غفلت عن تدعيم الجيش وتنمية كفاءته القتالية، واكتفت بمواجهة العدو بالأناشيد التي تهدّده بالويل والثبور وعظائم الأمور. ولاشكّ في أنّ الشعر في مثل هذا السياق يصبح عديم الجدوى، حيث لا تصلح الأناشيد لمواجهة المدافع، لهذا كانت نكسة ١٩٦٧ نتيجة طبيعية لتلك السياسة الفاشلة».[4]

وأكبر الظنّ أن المتنبي المعاصر (أمل دنقل) يطلب من كافور (الحاكم العربي الزائف) أن يفي بمواعيده وأن يستردّ ما احتلّ من أراضيه وألا يتقاعس عن المسؤولية التي فُوّضت إليه، لكنّ كافور

---

[1]. **المصدر نفسه**، ص ٢٤٢.

[2]. أبو طيب المتنبي، **الديوان**، ج ١، ص ٣٩٣، ٣٩٦.

[3]. عبدالسلام المسّاوي، **البنيّات الدالة في شعر أمل دنقل**، ص ١٧٧.

[4]. أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعري**، صص ٢٨٢-٢٨٣.

مواعيده للمتنبى (أمل دنقل أو الإنسان العربي المعاصر) مواعيد عرقوب، لذلك جاءت هذه القصيدة كتعبير عن انتقاد واضح للسلطة السياسيّة وعدم تحمّلها مسؤولية الخيبة، وأراد فيها الشاعر أن «يعرّي من خلال توظيفه لهذا الموقف حقيقة بعض القوى الضعيفة المهزومة التي تحاول أن تغطّي ضعفها أمام العدو بممارسة السطان على رعاياها في الداخل، وإخفاقها في صنع أمجاد حقيقية بكفاحها وصمودها باختلاق أمجاد دعائية زائفة على ألسنة الشعراء».[١]

خلاصة القول أنّ دنقل يكره كلّ الكره تنمّر السلطة المهزومة على الرعية ويتحدّى في نصّه الشعري القضايا السياسية ويدين تقاعس الحكام العرب مع الاستعانة بشخصية المتنبّي والتكلّم من خلالها، غير أن السرد يغلب في هذا النص على الإنشاء، وتكثر الأفعال الماضية، وهذا يعود إلى أنّ الشاعر يحرص على أحاسيس المتنبّي أكثر من حرصه على أحاسيسه هو نفسه، ولذلك كان مؤرّخاً أكثر منه شاعراً، والمتنبي في نصه الشعري يعيش في العهد العباسي ولىس في العصر الحديث! وهذا ما يؤخذ على شاعرنا أمل دنقل.

النتيجة

إنّ ما يمكن أن نستنبطه من النصوص المدروسة هو أنّ الشاعر استفاد من آليات متعدّدة للتقنّع بالشخصيّات التراثية في قصائده، من مثل آلية «القول» عند التقنع بالمسيح، وآلية «الدور» عند التقنع بعنترة، مــــع اعتماده علــــى أسلوب النجوى (المونولوج الدرامي) والحوار(الديالوج) كما كانت الحال عند التقنّع بسبارتاكوس والمتنبي. والشاعر دنقل يمتلك القدرة على تطويع التجربة السابقة والتصّرف بها، وإضافة دلالات جديدة لتتناسب الشخصيّة المتقنّع بها وتجربتَه المعاصرة؛ هذا ما رأينا عند معالجتنا لشخصية سبارتاكوس الّذي جعل الشاعر حياته تنتهي على حبل المشنقة، على النقيض من واقعه التاريخيّ، أو جعل من المتنبّي صوتاً لإدانة الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة في مصر، فالقناع جعل نصّه الشعرى رمزياً قابلاً لتعدّدية القراءات النقدية؛ إذاً رسالة الشاعر لاتصل إلى القاريء بصورة مباشرة بل من خلال وسيط هو شخصية القناع التي تمثّل الموضوع في التجربة القناعيّة.

ولعلّنا لانجانب الصواب حين نستنتج أنّ شخصيات أمل دنقل المتقنع بها لاتخرج في الغالب عن نطاقها المحدّد، وهي شخصيّات انقلابيّة متمردة على زمانها وواقعها لا تستسلم، وإنّما تتمرّد حتى لوكان تمرّدها محكوماً عليه بالهزيمة منذ البداية. انطلاقا من هذا الفهم فإنّ اللحظة التي يختارها الشاعر

[١]. علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٣٩.

من حياة الشخصيّات التراثية هي لحظة الهزيمة والانكسار مع تكثيف البعد التراجيدي، وهذا ما وصلنا إليه عند معالجة جميع الشخصيات التي قام الشاعر بالتقنّع معهم. ثم لا يمكن عدم الاعتراف بأنّ التراث جزء مهم من كيان أمل دنقل الشعريّ، فإنه يعتمد في قصيدة القناع على روح من التجربة التراثية وشخصياتها ويخلق نصّا رمزياً بما فيه من مفارقة وانزياح وسخرية لقراءة الحاضر و تأويل الواقع الراهن بعيون هذه الشخصيّات مع إلغاء دلالتها المعهودة.

قائمة المصادر والمراجع

- الكتاب المقدس.

١.أبوهيف، عبدالله، **قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.

٢.بني عامر، عاصم محمد أمين، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، عمان: دارالصفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

٣.البياتي، عبدالوهّاب، **تجربتي الشعريّة**، الطبعة الثالثة، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر،١٩٩٣م.

٤.ثامر، فاضل، **معالم جديدة في ادبنا المعاصر**، الطبعة الأولى، بغداد: دارالحرية للطباعة،١٩٧٥م.

٥.الجندي، درويش، **الرمزيّة في الأدب العربي**، الطبعة الأولى، القاهره: مطبعة نهضة مصر، القاهرة،١٩٧٢م.

٦.حداد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦م.

٧.خليل جحا، ميشال، **أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، الطبعة الأولى، بيروت: دارالعودة، ١٩٩٩م.

٨.داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، مصر: المنشأة الشعبيّة للنشر و التوزيع والاعلان، د.ت.

٩.دنقل، أمل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، (د.ط)، بيروت: دارالعودة، د.ت.

١٠.الدوسري، أحمد، **أمل دنقل شاعر علي خطوط النار**،الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر،٢٠٠٤م.

١١.زين الدين، ثائر، **ابوالطيّب المتنبي في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.

١٢.ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي**، الطبعة الرابعة و العشرون، مصر: دار المعارف، ٢٠٠٣م.

١٣.العبادي، مصطفى، **محاضرات في التاريخ الروماني**، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة كريدية إخوان، د.ت.

١٤.عباس، احسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الثالثة، عمان: دارالشروق للنشرو التوزيع، ٢٠٠١م.

١٥.عشري زايد،علي، **استدعاء الشخصيّات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى ، القاهره: دارغريب، ١٩٨١م.

١٦.عصفور، جابر،«**أقنعة الشعر المعاصر– مهيار الدمشقي**»، مجلة «فصول»، مج ١، العدد٤، ١٩٨١م.

١٧.علي، عبدالرضا، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، بيروت:المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر،١٩٩٥ م.

١٨.العيد، يمنى، **في القول الشعري**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٨م.

١٩.فتوح أحمد، محمد، **واقع القصيدة العربيّة**، الطبعة الأولى، مصر: دارالمعارف، ١٩٨٤م.

٢٠.قميحه، جابر، **التراث الانساني في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، القاهره: جامعة عين شمس،١٩٨٧ م.

٢١.الكركي، خالد، **الرموز التراثيّة في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، بيروت: دارالجيل،١٩٨٩م.

٢٢.كندي، محمد علي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، لبنان: دارالكتاب الجديد المتحدة،٢٠٠٣م.

٢٣.المتنبّي، ابوالطيّب، **الديوان**، شرح عبدالرحمن البرقوقي،(د.ط)، بيروت: شركة دار الأرقم ابن أبي الأرقم، د.ت.

٢٤.مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشعري**، الطبعة الأولى، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٢٥.مجلي، نسيم، **أمير شعراء الرفض**، الطبعة الأولى، مصر: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ١٩٩٤م.

٢٦.محمد أبوجبين، عطا، **شعراء الجيل الغاصب**، الطبعة الأولى، عمان: دار المسيرة،٢٠٠٤م.

٢٧.المسّاوي، عبدالسلام، **البنيّات الدالّة في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب،١٩٩٤م.

٢٨.موسى، خليل، **بنيّة القصيدة العربيّة المعاصرة**، الطبعة الأولى، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٣م.

٢٩.الميداني، أبوالفضل أحمد بن محمد، **مجمع الأمثال**، القاهرة:؟ ١٣٥٢هـ.

٣٠.وهبة، مجدي، **معجم مصطلحات الأدب**، الطبعة الثانية ، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤م.

تأثير أسطورة سيزيف اليونانيّة في قصيدة "كتيبه" لأخوان ثالث وقصيدة "في المنفى" للبياتي

الدكتور شهريار همّتي*

الدكتور جهانگير أميري**

الدكتور پيمان صالحي***

الملخّص

كانت أسطورة سيزيف، ولا تزال من المصادر الموحية لدى الشعراء المعاصرين العرب والإيرانيين. لقد ورد في إحدى الأساطير اليونانية القديمة أنّ «سيزيف» حُكم عليه، بسبب تمرّده على الآلهة أن يرفعَ صخرةً عظيمةً مِن أسفل الجبل إلى أعلاه إلاّ أنّه لم يتَمَكن من أداء مهمّته رغم محاولاته الجادّة وجهده البليغ، إذ إنّ الصخرة أفلتت من يديه حين وصولها إلى القمّة. وهكذا أراد له القدر أن يعيدَ عملية نقل الصخرة ولكنّه لم يجن في كل مرّة سوى الفشل والخيبة، ويظلُّ هكذا إلى الأبد وبذلك أصبح رمز العذاب الأبدي.

لقد استوحى الشعراء من هذه الأسطورة مفاهيم متنوعة ومختلفة بحسب اختلاف وجهات نظرهم وقراءاتهم لها؛ اجتماعياً، وفلسفياً، وثقافياً و... وما هذا البحث إلّا (رؤية سياسية) لأسطورة سيزيف، قدّمها الشاعران المعاصران؛ مهدي أخوان ثالث و عبد الوهّاب البياتي، و وصلت إلى نتاج عدة منها: أنّ الأوضاع الإجتماعية المتدهورة قد تركت في أشعار البياتي وأخوان ثالث صدىً حزيناً متشائماً، حيث أخذ كلٌّ من البياتي وأخوان ثالث بنظم قصيدة يصوّر فيها أفكاره ويعبّر عن آرائه في تلك القصيدة باستخدام أسطورة سيزيف، والرسالة الموجّهة إلى القارئ هي الدعوة إلى العمل الجماعي ومقاومة المشاكل وعدم الخضوع لليأس والاستسلام.

كلمات مفتاحية: مهدي أخوان ثالث، عبدالوهّاب البياتي، أسطورة سيزيف، الشعر المعاصر، الاستيحاء، القراءة السياسية.

---

*- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة رازي.

** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة رازي .

*** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة إيلام. salehi.payman@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۱/۰۸/۲۳هـ.ش= ۲۰۱۲/۱۱/۱۳م تاريخ القبول: ۱۳۹۲/۰٤/۲٦ هـ.ش = ۲۰۱۳/۰۷/۱۷م

المقدمة

عندما نتتبّع ثقافة الشعوب نجد أنّ لكلّ منها أساطيرَ تركت آثارها وبصماتها على حياته. والأساطير،بادئ ذي بدء، تتكوّن عند أمة من الأمم ثمّ تنتقل عبر العلاقات الثقافية إلى سائر الأمم، ولذلك تتضمّن الأساطير خصائص ورموزاً مشتركة رغم تنوع أسمائها لدى مختلف الشعوب. وللأساطير دور كبير في الأدب المعاصر لايستهان به، إذ إنّ الشُّعراء المعاصرين تمكنوا، بفضل الأساطير، مِن تجاوز القوالب الشعرية التقليدية والدخول بالشعر إلى عوالم جديدة رحبة لا تحدّها الحدود الضيقة. وهكذا حاول الشعراء أن يقرّبوا الأساطير من حياة الناس والاستفادة منها للتعبير عن الأحداث والتجارب الجديدة التي ألّمت بحياة الشعوب ولا يفوتنا أن نقولَ إنّ الأساطير تحتلّ حيزاً كبيراً ومساحة شاسعة من الشعر المعاصر إلى درجة سُمِّي الشعر المعاصر بالشعر الأسطوري أو أدب الأساطير واعتبر الشاعر العملاق بدر شاكر السّياب الأسطورةَ سمةَ الشعر الحديث ووصف العصر الحديث بأنّه عصر متميز من حيث اهتمامه بالأدب الأسطوري من بين العصور.(١)

على صعيد آخر، تعتبر الإتجاهات السياسية والإجتماعية من المؤشّرات الأساسية للشعر المعاصر، لأنّ الشعراء عمدوا إلى التعبير عن هموم الناس وآلامهم فجاءت أشعارهم مرآة صافية تعكس بوضوح حياة الناس وتصوّر تطلعاتهم وهواجسهم أصدق تصوير. هذا الاتجاه إلى حياة الناس، نجده في الشعر العربي والفارسي المعاصرين، وذلك للتشابه التامّ بين ظروف الحياة التي نشأ في أحضانها الشعراء. (البياتي) و(أخوان ثالث) من الشعراء المعاصرين الذين شغلت بالَهم قضايا مشتركة وهواجس متشابهة. فقد كان كلٌّ منهما يدرك الظروف الاجتماعية إدراكاً تاماً وقام بطرح الحلول التي من شأنها أن تُنقِذَ الشعوب من الأوضاع السيئة المحيطة بهم، لو تمّ العمل بها. يرى (البياتي) و(أخوان ثالث) أنَّ الطريق الوحيد الذي يضمن الخلاص للشعوب هو الوقوف بوجه الظلم. فدعوا الجماهير وجمهور الناس إلى الثورة على واقعهم المرير و على كلّ مَن سبّب هذه الأوضاع المأساوية. كان الشاعران يعتبران أنفسهما مدينين لعموم النّاس ومكلّفين بهدايتهم. والدواوين الشعرية التي وضعها هذان الشاعران تعبّر تعبيراً صادقاً عن التزامهما الاجتماعي والسياسي.

تُعَدُّ أسطورة (سيزيف) إحدى المصادر التي استلهم منها الشاعران المعاصران؛ مهدي أخوان ثالث و عبدالوهّاب البياتي، استلهاماً سياسياً، والسؤالان اللذان نريد الإجابة عنهما من خلال هذه الدراسة المقارنة هما:

١- بدر شاكر السياب، «أخبار وقضايا»، **مجلة الشعر**، ص ١١٢.

١- ما هي الدوافع التي دفعت الشاعرين؛ أخوان ثالث و البياتي، إلى قراءة الأسطورة هذه، قراءة سياسية؟

٢- ما هي العناصر التي مزجها هذان الشاعران بأسطورة سيزيف للتعبير عن أفكارهما؟

قبل الدخول فی البحث، تجدر الإشارة إلى الدراسات التي تمّت حول الأسطورة بشكل عام، أو حول أسطورة سيزيف بصورة خاصة. فقد تمّت فی هذا المجال دراسات عديدة، منها:

- البحث الذي أعدّه محمد عبد الرحمن يونس بعنوان «الأسطورة في الشعر والفكر»
- البحث الذي أعدّه عبد الرضا علي التوتر وعنوانه «القناع في الشعر العربي المعاصر»
- بحث آخر أسعد رزوق وهو يحمل عنوان «الأسطورة في الشعر المعاصر»
- وبحث لأنس داود بعنوان «الأسطورة في الشعر العربي الحديث»
- البحث الذي أَعَدَّه عيسى أمن خاني في هذا المجال تحت عنوان: «أسطورة سيزيف وأثرها على الشعر الفارسي»، حيث أشار فيه الباحث إلى عدد من الشعراء الذين خضعوا لهذا التأثير، وليس منهم أخوان ثالث.

لقد جاء، في هذه البحوث المذكورة أعلاها وفي كثير من البحوث الأخرى، إشارات مفيدة للأساطير وأسطورة سيزيف كواحدة منها بشكلٍ موجز. ولكنَّ البحث الحاضريعَدُّ جديداً مبتكراً ، إذ إنّه تطرق إلى الشاعرين الإيراني والعربي؛ أخوان ثالث والبياتي، ومدى تأثّرهما بأسطورة سيزيف واختلاف وجهات نظرهما في قراءتهما للأسطورة اليونانية تلك.

٢- نبذة عن أسطورة سيزيف

ورد في الأساطير إليونانية أنّ الحرية كانت حكراً على الآلهة و لم يكن للأحرار وطالبي الحرية سبيل للحصول عليها سوى مواجهة الآلهة التي تكلّفهم ثمناً باهضاً. وكان سيزيف ملك منطقة «كورِينت» وأشجع بطل في نفس الوقت. لقد تمرّد سيزيف على «زئوس» وهو كبير الآلهة لاستبداده وغطرسته. وكان يعلم سيزيف أنّ زئوس قد اختطف «آژينا» بنت إله الأنهار ولمّا قام إله الأنهار بسقي مزارع سيزيف رغم أحزانه وأشجانه لفقد بنته، قام سيزيف بإفشاء أسرار الآلهة عند إله الأنهار مكافاة له. فأرسل زئوس إله الموت «تانتالوس» للقضاء على سيزيف، لكنّ سيزيف البطل قيده بالسلاسل والأغلال وقال سيزيف لزوجته: «إذا مِتُّ بأي سَبَبٍ كان فاتركي جسدي في ساحة المدينة عرياناً» فما لبث أن جاءت الآلهة لإنقاذ إله الموت وخلّصوه من ربقة سيزيف. ثم نفي سيزيف إلى عالم الظلال عند «هاديس» فطلب سيزيف من هاديس إطلاق سراحه كي يذهب إلى زوجته وينتقم منها بحجة

أنّها تركت جُثمانه وسط ساحة المدينة عرياناً. سمح له هاديس بالذّهاب شريطةً أن يرجع إليه فور انتقامه من زوجته. ولكنّ سيزيف لم ينجز وعده بعد رجوعه إلى الأرض. ونفي سيزيف إلى عالم الأموات وعوقب هذه المرة بعقوبة شديدة وهي أن يُدَحرِجَ صخرةً مائلة من أسفل جبل رفيع إلى أعلاه وكُتِبَ عليه أن يفلت الحجر من يديه في كلّ محاولة جديدة، فكان يكرّرَ هذه المحاولة إلى أن تنتهي في كلّ مرة إلى نهاية مأساوية فاشلة، وهذه الدوّامة الرهيبة تستمرّ إلى الأبد. يا له من مصير كارثي! يقول آلبير كامو: "هذا العبث والخيبة والهزيمة التي تتكرّر في ديمومة أبدية لهي مِن أسوأ العقوبات التي عوقب بها المسكين سيزيف". [١]

«الصخرة، في هذه الأسطورة، هي رمز من الرموز التي أُحيطت بالخرافة. كلّ شيء في هذه الخرافة، وحتى سيزيف نفسه، يشكل جزءاً صغيراً من منظومة كبرى. الجبل بدوره يكون رمزاً للسجن المؤبد الذي سجن فيه سيزيف بأعمال شاقّة رهيبة. سيزيف نفسه هو رمزٌ للمتمرّد الذي يتمرّد على النظام الذي يعرفه جيداً ولكن يرفضه بشدّة، لأنّه لا ينسجم مع رغباته وحاجاته. هو يريد أن يعيشَ حراً أبياً فيرفض الظالم والضيم ويقف في وجه كل من يريد أن يسلبَ حريته وهو «زئوس». وزئوس في هذه الخرافة يرمز إلى كل من يرفض سلطانه وغطرسته. وأما الحجر، في هذه القصة، فلم يعد حجراً عادياً كغيره من الأحجار بل له شخصية مستقلة تَمت بصلة إلى شخصية سيزيف. وهذا الحجر يكتسب مفهوماً جديداً ومغزى بعيداً. هذا الحجر أيضاً محكوم عليه بالصعود والهبوط إلى الأبد، المصير الذى لا نهاية له. ربّما يتمنّى الحجر أن يتخلّصَ من هذه الدوامة العمياء ولكن هيهات، أنّى له أن يتخلصَ هو وسيزيف وهما صاحبا زنزانة واحدة يتحمّلان معاً هذا السجن الرهيب وربّما يحين يومٌ يتخلصان فيه من هذه الكارثة!» [٢]

٣- نبذة عن حياة الشاعرين

ولد أخوان ثالث في مدينة مشهد سنة ١٣٠٧ ه.ش/١٩٢٨م. أنهى دراسته في معهد الفنون في فرع الحدادة وعمل كحدّادٍ لمدة، توظّف بعدها في وزارة التربية والتعليم واشتغل بالتدريس في قرية من قرى طهران. حاز، عام ١٣٢٢ه.ش/١٩٤٣م، على ميدالية ذهبية في مسابقات الشعر لمهرجان الشباب، واعتقل في السنة نفسها بتهمة النشاطات السياسية. قام بتدريس الأدب المعاصر في جامعات طهران

[١] - آلبرت كامو، **اسطورة سيزيف**، ص ٤٥.

[٢] - سليمي، افسانه سيزيف (بار معنايي سنگ)، **مجله شعر در هنر نويسش**، ص ٢٥٦.

وإعداد المعلمين إلى أن وافته المنية عام ١٣٦٩[١]/١٩٩٠م مِن أهمّ أشعاره السياسية قصيدة «زمستان» (الشتاء)، و«كتيبه» (نقوش حجرية) و«پاييز در زندان» (الخريف في السجن). كان أخوان ثالث شاعراً سياسياً دون أن يترع إلى السياسة أو يصرّح بها. تلك الأحداث السياسية التي مرّ بها بلده تشكل قسطاً كبيراً من مضامين شعره. شعره مرآة صافية تعكس ما في البلد من ظلم وإرهاب وتعذيب، ويعكس اليأس والخيبة التي حلّت بالشعب الإيراني بعد حدوث الانقلاب العسكري الذي أطاح بحكومة مصدّق في ٢٨ مرداد عام ١٣٣٢ش/١٩٥٣م. وكما يعكس غضب الشعب وضجره وتبرّمه بنظام الشاه، يعكس أيضاً ما كان في السجون المخيفة من تعذيب وإيذاء وأفعال وحشية. هكذا شعر أخوان يدلّ على تواجده المستمر في الميدان السياسي ومشاركته الفعّالة في تقرير مصير الشعب.

امّا الشاعر العراقي عبدالوهّاب البياتي فقد ولد عام ١٩٢٦م، ببغداد. تخلّى البياتي عن البحور الخليلية وأصبح من روّاد الحداثة في الشعر و أحد مؤسّسي الشعر الحديث في الأدب العربي. غادر بغداد وسافر إلى بلاد مختلفة ومنها إيران. بدأ البياتي رحلته الشعرية كشاعر رومنطيقي ولكنّه جرّب أيضاً سائر المدارس الشعرية كالواقعية والرمزية وأخذ ينظر إلى العالم نظرة صوفية. وهو الذي ابتكر فنّ (النقاب) في الشعر العربي الحديث. طبع البياتي ديوانه الشعري الأول بعنوان (الملائكة والشيطان) في عام ١٩٥٠ وديوانه الثاني تحت عنوان (أباريق مهشّمة) عام ١٩٥٤[٢]. أصبح البياتي ممنوع الدخول إلى وطنه العراق من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٨ جرّاء معارضته الحكومة العراقية في تلك الفترة، إلى أن وافاه الأجل سنة ١٩٩٠[٣].

٤- سيزيف في قصيدة «كتيبه» لأخوان ثالث

تُعَدُّ هذه القصيدة من أجمل وأروع قصائده التي تحمل في ثناياها المفاهيم السيزيفية، حيث تتطرّق إلى قضايا الجبر و إليأس وما يدخل في هذه المنظومة. «كتيبه» روايةٌ ذات طابع أساطيري وإنساني.تروي لنا حكاية تبدّلت إلى مأساة بشرية.[٤] مضمون القصيدة الرئيس يروي قصة جماعة من الرجال والنساء عند حجر عظيم مقيدين في الأصفاد. والشاعر نفسه واحد من هؤلاء المكبّلين، يسمَع صوت غريب يشجّعهم على الكشف عن أسرار ما نقش على الحجر. وسرعان ما تتوجّه الجماعة نحو

١- شهريار شاهين دزي، **نقد و تحليل اشعار مهدي اخوان ثالث**، ص ٣٧-٢١.

٢- أبو القاسم محمد كرُّو، **عبدالوهّاب البياتي بين الذكريات و الوثائق**، ص ١٢.

٣- روبرت كامبل، **أعلام الأدب العربي المعاصر**، ص٣٣٨.

٤- فرج سركوهي، **ناگه غروب كدامين ستاره، آدينه**، ص ٢٦.

الحجر زاحفة، ثم يعتلي أحدهم الحجر و يقرأ كتاباته المغبرة: «من يقلبني ظهراً على بطن، يكشف النقاب عن أسراري». فعملت الجماعة على قلب الحجر ولكن كم كانت دهشة الجماعة كبيرةً حينما رأت أنّ ما كتب على ظهره هو عين ما كتب على بطنه، فظلّت خائبة، إذ أن جهودها ذهبت سدى وكانت بلاجدوى.

قصيدة «كتيبه» تصور أسطورة الإنسان المجبور الذي يتطلّع وراء العالم للكشف عن أسراره وألغازه ولكنّه لا يجد في العالم العلوي سوى ما رآه في العالم السّفلي. وهكذا تكون قصيدة «كتيبه» لأخوان ثالث، وهي منظومة تمثيلية، تجسيداً تاماً لمغزى أسطورة سيزيف الذي يتمثّل في دوّامة فلسفية تاريخية يتخبّط فيها الإنسان المعاصر كما ظلّ سيزيف يتخبّط في مأساته. وللحجر الدور الأساس والبنيوي في خلق مفاهيم اليأس والخيبة والجبر المنطوية تحت أسطورة سيزيف وقصيدة أخوان هذه، ما يدلّ على تأثّر الشاعر بالأسطورة اليونانية. إليك بعض الأبيات منها:

فتاده تخته سنگ آنسوي تر، انگار كوهي بود، (ثمّة صخرة تساقطت وكأنّها جبل ضخم)

و ما اين سو نشسته، خسته انبوهي، (و نحن جالسون هنا متعبين من الزحام)

زن و مرد و جوان و پير، (نساءً ورجالاً، شباباً وشيوخاً)

همه با يكديگر پيوسته، ليك از پاي، (كلهم مرتبطون ولكن أرجلهم مشدودة)

و با زنجير، (بالسلاسل)

اگر دل مي كشيدت سوي دلخواهي (لو كان القلب يجذبك نحو الحبيب)

به سويش مي توانستي خزيدن، ليك تا آنجا كه رخصت بود (لكان بإمكانك الزحف إليه ولكن بقدر...)

تا زنجير، (تتّسع لك الأغلال)

ندانستيم (لم نعرف)

ندايي بود در رؤياي خوف و خستگيهامان (إن كان نداءً تلقّيناه في حلم الخوف و المتاعب)

و يا آوايي از جايي، كجا ؟ هرگز نپرسيديم (أو صوتاً سمعناه من مكانٍ ما، من أين؟ لم نتساءل قطّ)

چنين مي گفت: (هكذا كان يقول مرّات عديدة)

« فتاده تخته سنگ آنسوي، وز پيشينيان پيري (ثمّة صخرة صمّاء، و من الأجيال الماضية شيخ)

بر او رازي نوشته است، هركس طاق هر كس جفت» (قد كتب عليها سرّه، كلّ واحد منّا إن فرداً أو زوجاً)

چنين مي گفت چندين بار (يقول أكثر من مرةٍ)

صدا، و آنگاه چون موجي كه بگريزد ز خود در خامشي مي خفت. (ثمة صوتٌ ولكنّه خَفَت كالموجة التي تهرب عن نفسها في صمت و خفوت)

و ما چيزي نمي گفتيم (و لم نتفوّه بشيءٍ)

و ما تا مدتي چيزي نمي گفتيم (و لم نتفوّه بشيءٍ لمدّةٍ)

پس از آن نيز تنها در نگه مان بود اگر گاهي (بل ربّما تجسدّت في ألحاظنا)

گروهي شك و پرسش ايستاده بود (فئة من الشكوك والأسئلة)

و ديگر (وأيضاً)

سيل و خستگي بود و فراموشي (فيضان وتعب و نسيان)

و حتي در نگه مان نيز خاموشي (وحتى ثمة صمت رهيب في نظراتنا)

و تخته سنگ آن سو اوفتاده بود. (وكانت الصخرة قد سقطت جانبا)

شبي كه لعنت از مهتاب مي باريد (في ليلة تتساقط فيها اللعنة من ضوء القمر)

و پاهامان ورم مي كرد و مي خاريد (وكانت أرجلنا تُعاني الورمَ والحكّة)

يكي از ما كه زنجيرش كمي سنگينتر از ما بود، لعنت كرد گوشش را (لعن سمعَه الذي كانت أغلاله أثقل قليلاً من أغلال الآخرين)

و نالان گفت: بايد رفت (وقال في أنين: يجب أن نذهب)

و ما با خستگي گفتيم: (فأجبناه متعبين:)

لعنت بيش بادا گوشمان را چشممان را نيز، (المزيد من اللعنة على أسماعنا و أبصارنا!)

بايد رفت (يجب أن نذهب)

و رفتيم و خزان رفتيم تا جايي كه تخته سنگ آنجا بود (فمضينا قدماً زحفاً إلى حيث الصخرة الصمّاء)

يكي از ما كه زنجيرش رهاتر بود، بالا رفت، آنگه خواند (تسلّق الذي كان في قيده رحبة وأخذ يقرأ:)

كسي راز مرا داند (إنما يعرف سرّي)

كه از اينرو به آنرويم بگرداند (من يقلبني ظهراً على بطنٍ)

و ما با لذتي اين راز غبارآلود را مثل دعايي زير لب (و كنّا نردّد هذا السرّ المغبّر بلذّة وبصمت

كتعويذة)

تكرار مي كرديم

و شب شط عليلي بود پر مهتاب (كان ضوء القمر قد ملأ أرجاء الليل)

هلا، يك ... دو ... سه .... ديگر بار (هيّا بنا! واحد...اثنان...ثلاثة. من جديد)

هلا، يك ... دو ... سه .... ديگر بار (هيّا بنا! واحد...اثنان...ثلاثة .مرة أخرى)

عرقريزان، عزا، دشنام، گاهي گريه هم كرديم (كنّا نتصبّب عرقاً، نرثي أنفسنا حيناً و نشتم حينا و نبكي حيناً)

هلا، يك، دو، سه، زينسان بارها بسيار (هيّا بنا... واحد...اثنان... ثلاثة... وهذه هي فِعلَتُنا مرّات عديدة)

چه سنگين بود اما سخت شيرين بود پيروزي (ما أثقل الانتصار! ولكن ما أحلاه في الوقت ذاته!)

و ما با آشناتر لذتي، (نشعر بلذة هي آنس لذة و آلفها لدينا)

هم خسته هم خوشحال، (يكتنفنا التعب والسرور معاً)

ز شوق و شور مالامال. (ويملأ كياننا الاشتياق والحماس)

يكي از ما كه زنجيرش سبكتر بود (فحيّا الذي كانت أغلالُه أخفّ)

به جهد ما درودي گفت و بالا رفت، (جهودنا ومن ثمّ تسلّق)

خط پوشيده را از خاك و گل بسترد و با خود خواند (و هو يُجلّي الخط الذي أخفاه المكسوّ التراب والوحل متمتماً)

و ما بي تاب (ونحن نشعر بالفزع والارتباك)

لبش را با زبان تر كرد ما نيز آنچنان كرديم (ثمّ لمضَ وفعلنا نحن مثل فعله أيضاً)

و ساكت ماند (ولزم الصمتَ)

نگاهي كرد سوي ما و ساكت ماند (ألقى نظرة علينا و سكتَ)

دوباره خواند، خيره ماند، پنداري زبانش مرد، (قرأ ثانية، ثمّ حملق في وجوهنا كأنّ لسانه قد ماتَ!)

نگاهش را ربوده بود ناپيداي دوري، ما خروشيديم (أخفى نظرته،فصحنا في وجهه:)

بخوان! او همچنان خاموش (اقرأ! ولكنّه ظلّ صامتاً)

براي ما بخوان! خيره به ما ساكت نگاه مي كرد، (اقرأ لنا! ولكنّه حدّق في وجوهنا في وُجوم و صمت)

پس از لختي (بعد فترة قصيرة)
در اثنايي كه زنجيرش صدا مي كرد (بينما كانت قيوده تصدر صريراً)
فرود آمد، گرفتيمش كه پنداري كه مي افتاد (أخذ بالهبوط فأمسكنا، إذ إنّه كاد يسقط)
نشانديمش (أجلسناه)
بدست ما و دست خويش لعنت كرد، (فلعن يده و أيدينا لعناً)
چه خواندي، هان؟ (ماذا قرأت يا هذا؟)
مكيد آب دهانش را و گفت آرام: (فقال و هو يبتلع ريقَه مهلاً)
نوشته بود (كان مكتوباً)
همان، «كسي راز مرا داند (لن يطّلع على أسراري)
كه از اين رو به آرويم بگرداند» (إلاّ من يقلبني ظهراً على بطن)
نشستيم (فأجلسناه)
و به مهتاب و شب روشن نگه كرديم (ناظرين إلى ضوء القمر والليلة المقمرة)
و شب شط عليلي بود.[١] (وكانت الليلة يهبّ فيها النسيم عليلاً)
توجد في قصيدة أخوان ثالث نقاط هامّة بارزة يجدر الانتباه اليها :

أولاً: صوّر الشاعر الأجواء والأحوال جيداً. فقد مَهَّدَ المقدّمات وبين معالم الأشياء في وضوح تامّ وأشار إلى ما يتّصف به الزمان والمكان من صفات، ثمّ اختار مفردات تتلائم مع الأجواء ووصف الأبطال بأسلوب حي نابضٍ وبحركة وقوةٍ.وقد أدّى كلّ ذلك بمهارة وتفوّقٍ تامّين،إذ يجد القارئ نفسه في المعترك. المفردات: (فتاده، تخته سنگ، اينسو نشسته، پاي در زنجير، خسته انبوهي، زن و مرد جوان و پير، ندا، خزيدن، راز، شب، مهتاب، هلا يك... دو... سه...، = الحجر، جالسين، مشدودة في السلاسل، متعبون، المرأة والرجل والشاب والشيخ، الهاتف، الزحف، السرّ، الليل، ضوء القمر، هيا بنا، واحد... اثنان... ثلاثة...).تكوّن وحدة مترابطة الأعضاء متناسبة المعاني يتولّد منها منظومة معنوية رائعة تجعل القارئ يعيش في ساحة المعركة ويرى ويسمع كلمات الأبطال وكأنّه واحدٌ منهم.

ثانياً: القوافي الداخلية (كوه و انبوه)= (الجبل و زحمة الناس)، والعظمة وغرابة الحجر تقدّم للقارئ سمفونية متناغمة رائعة. من جهة أخرى، تبلور القوافي الخارجية «نشسته و خسته» (جالس وتعبان)،

[١]- مهدي اخوان ثالث، **ديوان**، ص ٢١٧.

التعب والإرهاق الخانق للمقيدين بالسلاسل يدلّ بوضوح على أنّ القاسم المشترك بينهم هو الجبر، والإنسان المجبور ليس أمامه إلاّ مجالٌ ضيقٌ يتّسع باتساع الأغلال.

ثالثاً: البحر الشعري الهزج (مفاعيلن – مفاعيلن...)، الذي اختاره الشاعر للقصيدة، أضفى عليها إيقاعاً موسيقياً ثقيلاً ينسجم مع مفاهيم القصيدة الفلسفية والباعثة على التفكير.[١]

رابعاً: لغة القصيدة الجزلة تتلائم مع روح الحماس التي تسود القصيدة. والمفردات والقواعد اللغوية التي طواها النسيان أو توقّف استعمالها من شأنها أن تحلّق بالقارئ في آفاق الأساطير البعيدة. مفردات من قبيل: (رخصت، خيل، دشنام، فتاده، و...= الرخصة، الجماعة، السبّ، المطروح و...) التي غمرها غبار القِدم و الخَلق، لا يمكن تفسيرها إلاّ في إطار الاتجاه الأثري للّغة.

قصيدة «كتيبه» تجسيدٌ تامٌّ للأحداث التاريخية والسياسية التي حدثت في فترة ما قبل الثورة الإسلامية في إيران، عام (١٣٥٧هـ.ش/١٩٧٩م). وتصويرٌ واضحٌ للانتصارات. إنّ تأريخ إيران المعاصر الذي يتعلّق بثورة ايران الدستورية، مليءٌ بالحركات الشعبية والثورات التي باءت بالفشل فلم تكن ثمارها إلاّ الهزيمة والخيبة، محاولةَ سيزيف في رفع الصخرة الى أعلى الجبل، والجماعةِ المقيدة بالسلاسل في قصيدة «كتيبه». هذه الأحداث المرّة والهزائم المتتابعة نفخت روح الخيبة واليأس في نفوس الإيرانيين وأطفأت نور الأمل لديهم. «كانت قصيدة (كتيبه) صدى للأحداث التي جرت في إيران إثر الانقلاب العسكري عام ١٣٣٢هـ.ش/١٩٥٣م والهزيمة التي لحقت بالنهضة القومية»[٢]. الشعوب التي داست الأنظمة الاستبدادية حريتها وقيمها الإنسانية وسلبت حقوقها تعيش في النطاق الضيق الذي رسمته لها الأنظمة الجائرة. فهذه الشعوب تتطلّع إلى الحصول على الحرية والانتصار على الأنظمة الظالمة التي أثقلت كاهلها. لا تلبث أن تلبّيَ كلّ نداء يدعوها إلى التحرّر والخلاص مِن نير الظالمين، ثم تبذل قصارى جهدها حتى تطيحَ بالأنظمة الفاسدة ولكنّها تفاجأ عندما تجد أنّ الحكامَ الجُدُدَ ظالمون أيضاً لا يهمّهم أصلاً تحرير الشعب من قيوده. إنّ ألفاظاً: (الحجر، قلب الحجر، الناس الذين يرزحون في السلاسل)، وما شابه ذلك من الألفاظ،كلّها تعبير عن الظروف القاسية التي تمرّ بها الشعوب المثقلة.

قصيدة«كتيبه» مثال بارز ونموذجٌ رائعٌ، للسّعي البليغ والجهد المستمر الذي تبذله الشعوب من أجل تغيير الأنظمة الاستبدادية. يقود الثورة المثقّفون الأحرار ويتحمّل الناس أعباءها بالصمود والتضحية.[٣]

---

[١]- منصور اوجي، **گلگشتي در اوزان اشعار معروف اخوان**، ص١٣٧.

[٢]- محمد رضا شفيعي كدكني، **ادوار شعر فارسي از مشروطيت تا سقوط سلطنت**، ص١٤٢.

[٣]- عبدالحسين زرّين كوب، **شعر بي‌فروغ، شعر بي‌نقاب**، ص٦٥.

قصيدة «كتيبه» رواية منظومة للإنسان. كل إنسان، وبقطع النظر عن مكانه وزمانه، يحمل في نفسه حجراً نُقش على ظهره وبطنه كتابة واحدة. قصيدة «كتيبه» تعكس مصير الإنسان المشدود بالتعب والآلام عبر التاريخ. اعتبر أخوان نفسه ممثلاً لكل إنسان يعيش في السجن ويخضع لألوان التعذيب والآلام على مدى التاريخ. توجد وفي القصيدة أربعة مضامين رئيسية: ١- العزيمة، ٢- الاصطفاف، ٣- الحرب، و ٤- الهزيمة. يعتبر أخوان ثالث نفسه منهزماً ولكن برأيي أن انتصار أخوان يتمثّل في إقراره بالهزيمة. مأساة «كتيبه» تبلغ ذروتها في تصوير العبث. تصوّر القصيدة في البداية غاية الأمل للخلاص وفي النهاية تصوّر الخيبة كلّها.

الجبر الذي شكل لحمة القصيدة وصداها يمكن رؤيته من جهات مختلفة. فبإمكاننا أن نفسّرَه تارة بالجبر التاريخي والبشري، و أُخرى بالجبر السياسي والاجتماعي للإنسان المعاصر. التشابه الذي يلفت الانتباه إلى أسطورة سيزيف وقصيدة أخوان ثالث أكثر من غيره هو أنّ الإنسان المعذّب دائماً يعيش في بداية الطريق ولا يجد إلى نهايته سبيلاً. تبدأ في كلّ مرّة حركة تفيض بالأمل ولكنّها سرعان ما يحكم عليها بالهزيمة إلاّ أنّ الهزيمة لا تقضي على الأمل والرجاء فتبدأ حركة ثانية وثالثة وهكذا، لكنّها تواجه الفشل، في دوّامة كابوسية رهيبة.

سيزيف في الأسطورة إليونانية، والجماعة المقيدة بالسلاسل، في قصيدة «كتيبه» رمزان لكل إنسان يجرّب الفشل والهزيمة ولكنّه لا يفكر في عوامل الهزيمة، كأنّه محكوم بالفشل دائماً. ولكن ليس الأمر كذلك لو كان سيزيف والجماعة ينظران في أمرهما جيداً، فربّما عرفا الأسباب التي تتمخّضُ عن الهزيمة.وهذا الوعي هو الرسالة الثمينة التي توجّهها أسطورة سيزيف وقصيدة الشاعر إلى القارئ إذ إنّ الحركةَ دون وعي نهايتها الإخفاق والهزيمة البتّة.

إذن يمكن أن نعدّ مهدي أخوان ثالث من الشعراء الناجحين على صعيد الشعر الاجتماعي، لأنّه يوظّف موهبته الشعرية للتعبير عن معاناة النّاس وهمومهم. كانت أشعار أخوان ثالث مسرحاً تتمثّل عليه الأحداث السياسية. فأنت ترى في شعره، بوضوح تامّ، حماس الناس وعواطفهم الثائرة والأحزاب الثائرة قبل حلول الإنقلاب العسكري في ٢٨ مرداد عام١٣٣٢/١٩٥٣م، وكذلك ترى انبهار الناس ودهشتهم بعد الانقلاب العسكري الذي دبّره الأجانب الذين كانوا يتدخلّون في شؤون بلادنا.

٥- البياتي وقصيدة «في المنفى»

جاء حول قصيدة (في المنفى) من ديوان (أباريق مهشّمة) أنّه لو خير البياتي في اختيار اسم آخر لنفسه فهو يختار «سيزيف». وظّف البياتي أسطورة سيزيف في أشعاره بعد أن مهّدَ لها الأرضية لكي

يعبّرَ بها عن آرائه ومعتقداته الحرية بشكل دقيق، وقد أضفت الأسطورة هذه على شعره لوناً سياسياً وهو ما دعي البياتي إلى «أن يجعلها رمزاً لكل من يعيش معذّباً و مقيداً في السجون المظلمة على مدى الدهر»[١]. فكلّ محاولة منه للخلاص، تبوء بالفشل فهو يظلّ في تعبه وعنائه مكتوف الأيدي لا يجدُ سبيلاً إلى الإنقاذ رغم بصيص الأمل الذي في قلبه، فهو إنسان محكومٌ بالفشل كما حكم على سيزيف بالفشل أيضاً. ومن كلمات القصيدة:

عبثاً نُحاول ـ أيُّها المَوتَى ـ الفِرار
البُومُ تُنعِبُ وَ الدُّروبُ المُوحشات
على انتظار
نَبقى هنا؟ يا لَلدِّمار!
البُومُ تنعِبُ في احتقار
بالأمسِ كان لنا على القدر انتصار
كان انتصار
و اليومُ نَخجَلُ أن يَرانا اللَّيلُ في ظِلِّ الجِدار
هذي القِفار وبلاقرار
اللَّيلُ في أودائها الجَرداء يَفترِشُ النَّهار
نَبقى هنا... ؟ يا لَلدِّمار!
عَبثاً نُحاولُ ـ أيُّها المَوتى ـ الفرار
من مِخلَبِ الوَحش العَنيد
مِن وَحشةِ المنفى البعيد
الصَّخرةُ الصمّاء للوادي يُدَحرِجُها العَبيدُ
(سيزيف) يُبعَثُ مِن جَديدٍ، مِن جَديد
في صورةِ المَنفى الشَّريد...[٢]

ربما يفهم من القصيدة أنّ الإنسان المتعب الشقي لن يتخلّصَ من المصير المحتوم الذي قُرّر له منذ الأزل ولكن لو نظرنا بدقة وبإمعان في القصيدة لكنّا نستشفّ منها روح الأمل والتفاؤل للخروج من

١- بلحاج كاملي، **أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية**، ص٨٧.

٢- عبد الوهّاب البياتي، **الديوان**، ص ١٩٥-١٩٦.

الحرمان والشقاء بالصمود والمقاومة والتطلّع إلى الهدف الثمين الذي رسمناه لأنفسنا، وهو الحرية. لا يرضى الشاعر بالوضع الموجود، فهو شاعرٌ رسالي هادف يسعى جاهداً للوصول إلى أهدافه، فيحاول إلقاء هذه الفكرة البنّاءة إلى القارئ والإيحاء إليه بأنّ الإنسان يحمل رسالة كبرى في الحياة فهو لا يكون إنساناً إلاّ إذا يرسم لنفسه غاية ثمينة يتحمّل من أجلها المتاعب والمشاقّ كما أنّ سيزيف لا يقف عن بذل الجهد للخلاص من مصيره المروّع.

يعتقد البياتي أنّ الإنسان المعاصر ليس بأحسن حالاً من سيزيف لأنّه أيضاً جُعل في مصيره المزيد من الهزائم والإخفاقات ولكنّ الفائز المنتصر هو الذي لا تتعبه الهزيمة والمنهزم هو الذي يتعب وييأس من العمل ويقعد عن دحرجة الحجر نحو القمّة بل يتركه في الوادي ويظلّ نفسه في الوادي أيضاً خائباً مذعوراً ولا يليق بالإنسان. الخيار الثاني أنّ سيزيف يتحمّل كلّ ذلك العناء ليظلّ كريماً أبياً والاستسلام والكفّ عن العمل يهوي بالإنسان من قمّة الشرف والعزّة إلى هاوية الذلّ والحقارة.

يقول البياتي في مقطع آخر من قصيدته:

«رَسمتُ في قَصيدةِ (في المَنفى) صُورَةَ الإنسانِ الذي يُناضِلُ كلَّ يَومٍ تَحتَ أشِعَّةِ الشَّمسِ والذي يُمَثِّلُ في نِضالِه أسطورةَ سيزيفَ مُدَحرِجاً صَخرَتَه الَّتي لن يَتَحَرَّرَ مِنها إلا بالموتِ وَحَيثُ أنَّ سيزيفَ هذا يَحلُمُ بِالماضي ولا يَتَطَلَّعُ إلى المُستَقبَلِ إلا كزَمَنٍ يَعُودُ فيه الماضي المَيئوسُ من عَودَتِه»[١]

إنّ سيزيف الذي صوّره البياتي في قصيدته هو أكثر وأشدّ مأساةً من سيزيف اليوناني. لأنّ سيزيف البياتي يُناضِلُ تحت حرارة الشمس الحارقة دائماً، ولكنّه يظلّ صامداً في تلك الظروف الكارثية ولابدّ أن يكون صلباً وعصيّاً لأنّه يريد أن يبقى أسطورةً للصبر والصمود والمقاومة:

تَقضي بقيةَ عمرِك المَنكود فيها تَستعيد
حُلماً لماضٍ لن يعود!
حُلمُ العُهودِ الذابلات مع الورود [٢]

سيزيف البياتي يختلف عن الأسطورة في شيء آخر، وهو أنّ سيزيف البياتي لا يريد دحرجة الحجر إلى القمة كما فعل سيزيف الأسطوري، بل يريد الهروب من منفاه المروّع والوصول إلى الحرية ولكنّ مصيرهما واحدٌ مشترك، حيث تذهب جهودهما سدى في نهاية المطاف.

---

[١] - عبد الوهّاب البياتي، **الديوان**، ص ٩.

[٢] - **نفس المصدر**، ص ١٩٦.

الصخرة في أسطورة سيزيف ترمز إلى العقوبة التي عوقب بها الإنسان على مدى التاريخ، بينما الصخرة في قصيدة البياتي ترمز إلى الظلم والجور الذي مارسته الأنظمة الاستبدادية ضد الشعوب. وسيزيف في القصيدة واحدٌ من الشعب المرهق يريد قلب الأنظمة رأساً على عقب والإطاحة بها والإنطلاق نحو الحرية. أسطورة سيزيف في قصيدة البياتي مؤشّر واضح على الالتزام السياسي والاجتماعي لدى الشاعر تجاه هموم الإنسان بشكل عام وهموم المواطن العربي بشكل خاص.

اعتبر البياتي نفسه كبش الفداء لبني جنسه وتحمّل، في هذا السبيل، المزيد من المصائب والمتاعب دون أن يتراجع عن أهدافه النبيلة:

أوصال جسمي أصبحت سماد
في غابة الرماد
ستكبر الغابة يا معانقي
وعاشقي
ستكبُرُ الأشجار.[١]

عندما يمزج البياتي الشعر بواقع الحياة، يصبح وسيلة من وسائل الإعلام التي تهتمّ بأحداث الحياة والهواجس التي يعيشها الإنسان في الوقت الراهن.الشعر عنده سلاحاً وأداةً للحياة. بالشعر يبني ويخرّب، وهذا التخريب البنّاء لا يقف عند حدود ولا ينتهي إلى نهاية. والهاجس الاجتماعي كان من الهواجس الرئيسية لدى الشاعر، وما دفعه إلى بذل المزيد من الجهد والاهتمام لبناء مجتمع سعيد ينعم أبناؤه بالرفاهية والثقافة والرقي بخطى واسعة وسديدة.

سعى البياتي سعياً بليغاً ودؤوباً لتنوير أفكار النّاس بعد أن اطلع على الظروف العالمية ووقف على الأحداث التي يمرّ بها العالم العربي عامة والعراق خاصة. و«ممّا يؤسف له أنّ البياتي يرفض وينكر وجود الصحوة والوعي بين أبناء العروبة ويبحث دائما عن الأشخاص الذين يركنون إلى الحياة التعيسة التي لا يجنون منها سوى الفقر والظلم. ويحمل البياتي هذا الشعور السلبي معه إلى البلدان التي يزورها ويحاول نشره وترويجه بين الشعوب كأنّ الرّؤى السلبية صارت سمة من سماته الشخصية.»[٢]

١- **نفس المصدر**، ص ١٩.

٢- جلال الخياط، **الشعر العراقي الحديث**، ص ١٥٦.

٦- المشترك بين القصيدتين

ثمة قواسم مشتركة بين القصيدتين – قصيدة «في المنفى» للبياتي و قصيدة «كتيبه» لأخوان ثالث- تكون مثيرة للإعجاب بحيث يتصوّر القارئ أنّ الشاعرين تأثّر بعضهما ببعض منها:

أولاً: استوحى كلّ واحد منهما الأسطورة اليونانية ونظما قصيدتيهما على منوالها والفارق أنّ سيزيف الأسطوري محكوم عليه جبراً أن يدحرج الصخرة نحو القمّة وسيزيف في القصيدتين يحاول الوصول إلى الحرية بعد دحرجة الصخرة حقيقةً أو مجازاً. والنتيجة تظلّ واحدة، هي أنّ الجهود تذهب أدراج الرّياح وتكون المحاولة فاشلة دون جدوى.

ثانياً: سيزيف في الأسطورة اليونانية شخصٌ واحدٌ يعمل من أجل نفسه، ولكنّ سيزيف لدى الشاعرين البياتي وأخوان، ليس منفرداً بل جماعة تربطها آلامٌ وهمومٌ مشتركة وتجمعها غاية واحدة. والسّبب في ذلك أنّ اسطورة سيزيف في الشعر العربي أو الفارسي، تحمل رسالة سياسية أو اجتماعية للشعوب، وهي الدعوة إلى العمل الجماعي لإسقاط الأنظمة الفاسدة والوصول إلى التجربة الديمقراطية. فالشاعر، باستخدامه الأسطورة هذه، يريد أن يتحدّى الأنظمة التي تقتّل الحرية وتعذّب الأحرار وتكسّر الأقلام وتكمّم الأفواه.

ثالثاً: أنّ الشاعرين، أخوان و البياتي، أعطيا الأسطورة طابعاً جماعياً لكي يلفتا الانتباه إلى الشعوب والبلدان التي تخضع للأنظمة الاستبدادية، خاصة وأنّ الشاعرين يعيشان في فترة يسودها الاستبداد السياسي. فالرسالة التي وجهها الشاعران لشعوبهما هي أنّ الإرادة الجماعية تستطيع القضاء على الاستبداد وتحقيق مآرب الشعوب وآمالها، إذن يجب عليهم الصمود أمام الصعوبات و إن أصيبوا بالفشل مراراً.

النتيجة

يمكن اعتبار البياتي وأخوان ثالث من الشعراء المصلحين.

وقد تركت الظروف السياسية و الاجتماعية التى عاشها الشاعران أثراً كبيراً في إقبالهما على أسطورة سيزيف واستخدامها في شعرهما، حيث عاش كلا الشاعرين في فترة تسودها الأنظمة الاستبدادية وتمارس الظلم بكلّ قسوة وبشاعة.

وممّا زاد الطينَ بلّةً أنّ بعض الثورات التي خرجت للإطاحة بالأنظمة الطاغية فشلت في النهاية فشلاً ذريعاً وذهبت كلّ الجهود التي بذلها الشعب سدىً، وهذه التجارب المأساوية جعلت الشاعرين يعتقدان

أنّ الظلم والاستبداد، هو المصير المحتوم للشعوب على مدى التاريخ، وأنّ كلّ محاولة لقلب هذه المعادلة تبوء بالفشل. والصخرة في قصيدتي البياتي وأخوان هي رمز لهذا المصير المحتوم الذي كتب على الشعوب إلى الأبد.

و ليس من المستبعد أن تكون الأوضاع الاجتماعية المتدهورة قد أثّرت في نفوس الشاعرين تأثيراً سلبياً قادهما إلى اختيار المفردات التي توحي باليأس والتشاؤم. أخذ كلٌّ من البياتي وأخوان ثالث بنظم قصيدة يلمح فيها الى الأسطورة اليونانية؛ سيزيف، ويصوّر أفكاره ويعبّر عن آراءه والرسالة الموجّهة إلى القارئ هي الدعوة إلى العمل الجماعي والمقاومة أمام المشاكل وعدم الخضوع لليأس والاستسلام، وإن كانت النتيجة التي يترقبها الشاعران لا تحصل عادةً حتّى بشق الأنفس.

ثمة فوارق بين أسطورة سيزيف وقصيدتي البياتي وأخوان، أهمّها أنّ الأسطورة لها طابع فردي ولكنّ القصيدتين لهما طابع جماعي. سيزيف في الأسطورة شخص واحد يعمل من أجل نفسه ولكنّ سيزيف في القصيدتين جماعة تعمل للوصول إلى الهدف المشترك معاً ولكن تبقى النتيجة هي هي.

قائمة المصادر والمراجع

أ: الكتب

العربية:

١. بلحاج، كاملي، **أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية**، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٤م.

٢. البياتي، عبد الوهّاب، **الديوان**، المجلد الأول، الطبعة الرابعة، بيروت: دارالعودة، ١٩٩٠م.

٣. ــــــــــ، **ينابيع الشمس السيرة الشعرية**، الطبعة الأولى، دمشق: دارالفرقد، ١٩٩٠م.

٤. الحدّاد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر**، الطبعة الأولى، بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٦م.

٥. الخياط، جلال، **الشعر العراقي الحديث**، بيروت: دار صادر، ١٩٧٠.

٦. داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، القاهرة: المنشآة الشعبية، ١٩٩٩م.

٧. علي التوتر، عبد الرضا، **القناع في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٩٨م.

٨. كامبل، روبرت، **أعلام الأدب العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، بيروت: الشركة المتحدة للتوزيع، ١٩٩٦م.

٩. كرُّو، أبو القاسم محمد، **عبدالوهّاب البياتي بين الذكريات و الوثائق**، الطبعة الأولى، تونس: دارالمعارف، ٢٠٠٠م.

الفارسية:

١. اخوان ثالث، مهدي، **ديوان**، چاپ اول، تهران: مرواريد، ١٣٦٨ه.ش.

٢. اوجي، منصور، **گلگشتي در اوزان اشعار معروف اخوان**، چاپ اول، تهران: سخن، ١٣٧٠ه.ش.

٣. زرّين كوب، عبدالحسين، **شعر بي‌فروغ، شعر بي‌نقاب**، تهران: جاويدان، ١٣٥٥ه.ش.

٤. شاهين دژي، شهريار، **نقد و تحليل اشعار مهدي اخوان ثالث**، تهران: سخن، ١٣٨٧ه.ش.

٥. شفيعي كدكني، محمد رضا، **ادوار شعر فارسي ازمشروطيت تا سقوط سلطنت**، تهران: توس، ١٣٥٩ه.ش.

٦. كامو، آلبرت، **اسطورة سيزيف**، ترجمه محمود سلطانيه،چاپ اول، تهران: جامي، ١٣٨٥ه.ش.

ب: المجلات

الفارسية:

١. امن خاني، عيسى ؛ «اسطوره سيزيف و تأثير آن بر شعر معاصر»، **پژوهشنامه علوم انساني**، ١٣٨٧ه.ش، ش٥٧.

٢. حسن پورآلاشتي، حسين، «اسطوره سيزيف و تأثير آن بر شعر معاصر»، **پژوهشنامه علوم انساني**، ش٥٧، ١٣٨٧، صفحه ٦٩-٨٦.

٣. روزبه، محمد رضا، «يك بار دگر نيز بگردانيمش »(تحليل و تفسيرى بر شعر «كتيبه» سروده اخوان ثالث)، **مجله شعر**، شماره ٢٨ ، بهار ١٣٧٩، صفحه ٥٨ تا ٦٣ .

٤. سركوهى، فرج، ، «ناگه غروب كدامين ستاره»، **نشريه آدينه**، ش٤٩، ١٣٦٩ه.ش.

٥. سليمى، مهدى «افسانه سيزيف (بارمعنايى سنگ)»، **مجله شعر در هنر نويسش**، تهران، ش٢١، ١٣٨٥ه.ش.

٦. نجفي ايوكي، علي «اسطورههاي برجسته در شعر عبد الوهاب بياتي»، **مجله زبان وادبيات عربي**، سال اول، شماره ۲، ١٣٨٩ه.ش، صص ٢٠٥-٢٢٩.

العربية:

١- الشمعة، خلدون، «تقنية القناع : دلالات الحضور و الغياب»، **مجلة الفصول**، مصر، العدد ١٦، صيف١٩٩٧م، ص٧٤-٩٥.

٢- الموسى، خليل، مترجم: موسى بيدج، « اسطوره در شعر معاصر عرب»، **مجله شعر**، شماره ٢٨، بهار ١٣٧٩، ص٨٨ - ٩٣.